

افتتاحية

تهلّ «الحياة الثقافية»، من جديد، وفي ثنايا صفحاتها رجع ترتيب شاعر إرادة الحياة أبي القاسم الشابي، وفاء من الوطن له، في الذكرى الستين لوفاته، وهو الحميّ معنىً وروحاً، حياة الكلمة متى كانت نزاعة بشوق طبيعي إلى السموّ بالجوهر البشري، امتلاً بها الكون وشرف الإنسان.

أفلم يهتف شاعرنا مبشراً بالصباح الجديد، عهداً أهدياً، لا يملك فيه المواطن إلا أن يسبح في لجّ هوى بلاده أيّ سباحه ؟ فكّن من جنس روحه إن أردت أن تكون، وإلا فالافتقاء برجع صدهاه وهن، ونقص. وأنزع بصحة بما أوتيت من عزم إلى الفعل تحقق ذاتك، وكن مع بني وطنك على الزمان تغلبه، وثابر فالمشابة نشيد الإرادة، أو بلغة الشابي، نشيد الجبار.

فلا غرو أن يكون هذا العدد بين يديك تكريماً لشاعرنا في عبارات أدبية، وفنية، ونقدية بعد أن أجلّه العهد الجديد كما أجلّ كلّ صانعي خير هذه الرُبوع وشركه بمنحه الصنف الأكبر من الوسام الثقافي.

ولا شك أن تكريم شاعر الحياة تكريم لكلّ مبدعي هذا الوطن، ومثقفيه، وإقرار بمرتبتهم السامية في المجتمع، وبوظيفتهم في إثراء مسيرة التغيير، وإذا كان لا بد من صورة، هي أساس الشعر، وسائر الفنون، فإنّ الشابي نخلة «جبارة» بشرت الرائد بأنّه قارب «الواحة»، وما كان يوماً الشجرة التي تحجب الغابة.

وإنّنا ونحن ننفياً ظلال الواحة الوارفة، الواحة الأمانة الحضراء، خضرة هذا الوطن التي تجلي الحزن، نصوغ هذا العدد من مجلة «الحياة الثقافية» ونقدّمه إليكم، وتدعوكم إلى دعم هذا المكسب، أمانة مشتركة يحافظ عليها أباؤنا ومبدعوننا قضاء مفتوحاً تلتقي فيه الأفكار والكلمات، وتأتلف فيه الفنون، ويتوهج الحرف منيراً، لنقرأه جميعاً، باسم ربّنا الأكرم، الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، فبهدّ النور الظلمات.

وزير الثقافة
صالح البكاري

مذكرات

شَعْر : ظاهر البكري

باريس

كأس يُفرغها الحريف
وأخرى يملؤها الشتاء
وتلج حار
يفتقد ولع خطاك
مخصوصا
يمسح دمع المساء

بُون - بيتهوفن

شامخ في مواكب البرد والنار
تتناق كقرص الشمس
يُبدد سواد الليل ويتشعل أحزاني
يُسَمِّعُ الرِّيحَ حَرَقَةَ الكَوْنِ
ويقول للغاب : صَافٍ
لا مناص للظُّمِرِ المتحرِّدِ
من إبهار الصمت في اقتحام الألمان

بلنسية

بُرْتَقَالٍ
يَهْجُرُ رِثْمَ الشَّعْرِ
ويُجَدِّدُ الفصول
يقطرُ كَزْهَرِ البَدَى عند الأصيل
سرعان ما يرسمه التاريخ
بصمات على وجه الشمس
في شتاءات الحب

نواق: الشوط

أشدُّ على زُنْدِ
الزَّمَنِ في رائحة النَّهَارِ
كرمل الوادي
تجرِّحه الرِّيحُ
ولا يرتاب
يرتاه شدُّ الرِّيحِ
ولا يمثِّلُ

مراكش

نخل
بحرق في حلقي
قفاً
في قنا
وليسون في ساحة حمراء
قارض الكلام
براقص ثعبانا يختنق

هايتي

شاعر بصطاد النجم
ويلعن الحديد
سوار العبيد
يركب صافيا سوط الجلاد
وينزع الشمس من براثن السماء
بغير جزيرة من ألم
وبني من الجرح قلعة التشهد

كوبنهاغ

ها قد رست سفينتي
على ساحل الشوق
ثكلي
ترأصف مملكة الصمت
ولا تسجو
وأحتضن بحرا كسرب الثم
يحتاج من رنين الوتر ولا ينسى



الخطاب الشعري الحديث : من اللغوي إلى التشكّل البصري

رضا بن حميد

مدخل

اتّجهت القراءات الحديثة منذ مطلع هذا القرن إلى الإهتمام بالظاهرة الأدبية مفيدة من منجزات اللسانيّات عامّة ومن النتائج التي توصلت إليها المناهج الحديثة ولاسيما المناهج السيميائية والمناهج الشعرية التي أعادت الاعتبار إلى النصّ وجعلته منطلقاً لها ونهاية في نفس الوقت، تبحث في قوانينه الداخلية التي تنظم ولادته وفي العلاقات الظاهرة أو الخفية بين عناصره و تذهب إلى إبراز خصائصه النوعية، تلك الخصائص التي تصنع فريدة النصّ الأدبي، ولن يكون ذلك إلا بدراسة السمات التي تجعل من رسالة ما نصّاً فنياً كما ذهب إلى ذلك رومان ياكبسون (Roman Jakobson) بوصفه أبرز مؤسسي الشعرية الحديثة حين نزل موضوع الشعرية في إطار الإجابة عن السؤال التالي « ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً ؟ »، ووصل النصوص الأدبية باللسانيّات، بل لعلّ أفضل هدية قدّمها ياكبسون للأدب - على حدّ تعبير رولان بارت- هي « وصله الشعر باللسانيّات »، فكان البحث في الوظيفة الشعرية التي ترتبط بتشكّل الرسالة وتكون فيها هذه الرسالة غاية في حدّ ذاتها وموضوعاً للبحث والدّرس .

وتتولّد الوظيفة الشعرية من إسقاط محور الاختيار على محور التّأليف، وهذه الوظيفة في منظور ياكبسون ليست الوظيفة الوحيدة في فنّ الكلام، ولكنّها الوظيفة المخصوصة، المهيمنة والمحدّدة لوجود النصّ.(1)

دراسات

I - سمات اللغة الشعرية

يتميز ببجملته من الخصائص التعبيرية بفضل طابعه الوجداني وكشافته وميله إلى القموض على خلاف اللأ شعر الذي يتصف بالوضوح والحياد في التعبير ويرتبط بالفكر ويهدف إلى الإبلاغ والإعلام. (3)

وفي هذا الإطار تتحرك اللغة وتهض من ركاب المذاكرة وفوضى الأشياء في عالم فاجع لتؤسس كيانها وخصوصية ذاتها التي تنبع من خصوصية قولها، وتقدم تشكيلا جديدا للعالم والأشياء. ينفصل عن الواقع ويذهب في اتجاه أفق يُبنى على احتمالات القراءة وكثرتها ويحملنا إلى تعدد المدلولات التي تظّل تنتظر قارئنا يحزرها من قيداها، ويقف على طاقاتها الخبيئة، وأبعادها ورموزها، بل إن ولادة النص كما تراها تبدأ في اللفظة التي تقارن فيها اللغة الشعرية سلفتها الرمزية، وتتفتح على إمكانات جديدة، فتقول وتعبّر على نحو مستحدث، وتقارن تأثيرها السحري في المتلقي حتى لكان الهدف من الخطاب في بعض الحالات هو اللغة ذاتها، لذلك لم تعد تكلم اليوم كثيرا عن حضور الشاعر بقدر ما بنتا نتحدث عن النص في علاقته بتلقيه حيث تغدو القراءة ضريبا من الجدل بين القارئ والمقروء.

وما حضور النص إلا حضور للغة التي تنشأ في فضاء مخصوص من التعبير، تعصف بمقولاتها الأشياء، وتبني قولها الخاص قولاً يحكي ذاكرتها «ذاكرة تمتد بغموض وسط دلالات جديدة» كما ذهب إلى ذلك رولان بارت (4). (R. Barthes)

وفعل هذه الخصائص التي تميز الخطاب الشعري هي الألفاظ والتراكيب والأشياء في غير سياقاتها الأصلية وهي إذ تقوم على التقابل والتضاد فإنما تحكمها الإنزياحات الاختلافية (Ecart différentiels) التي تسم الخطاب الشعري، ولا تظهر في خرق أنظمة اللغة المتعارف عليها فحسب، وإنما أيضا داخل الأبنية النصية ومن خلال العلاقات التي تنسجها الألفاظ في ما بينها من ناحية وبينها وبين السياق من ناحية ثانية مما يفضي إلى تخطي العلاقة الأيقونية

إذا كان الكلام العادي أحادي الدلالة يقوم على الوضوح والإبانة - إلا في ما ندر من استعمالات مجازية - فإن النص الشعري خطاب مثقل بالرموز، متعدد الأبعاد، ينهض بفعل الإيحاء وطافات اللغة التعبيرية و قدرتها على إنتاج المدلولات، لذلك ظلّ بول فاليري يردد أنّ الشعر لون من الرقص بالكلمات، «و نظام من الأفعال لها هدفها في حد ذاته»، (2) وفعل ينزع إلى البقاء في ذاكرتنا بما يشيره من انفعالات على خلاف الكلام العادي الذي يذهب إلى التلاشي بمجرد تحقّق الإبلاغ.

وعلى حين يبقى النثر - في أغلب تجلياته - موصولا إلى مرجعه فإن الخطاب الشعري غالبا ما يذهب في اتجاه مفارق للواقع بفعل اللغة التي يجعلها مادة أساسية في تشكيل عالمه ويضيف عليها حياة جديدة.

وإذ أنّ النص الشعري فعل كلامي بالأساس فإنه يتجه إلى توظيف العلامة اللغوية في مستوياتها الصوتية والمعجمية والتركيبية والرمزية المختلفة، فإذا النصّ تسج كلام، وحوار بين العلامة والعلامة، وإذا اللغة الأداة والجوهر، فهي أداة لتبليغ الرسالة شأنها في ذلك شأن الكلام المألوف بنتا أو الخطاب العلمي، أو الخطاب القضائي، الذي من المفروض أن يفهم دون لبس، ولكنها أيضا تستعّ بوظيفة في ذاتها بما تنتج من تراكيب وصور وأخيلة ودلالات حافة . فالشعر خطاب متميز بضمير أكثر ثمّا بصريح، بوحى، يأبى أن يفصح عن ظاهره أو حقيقته من الوهلة الأولى، بل تراه يعن في التخفي والتكتم والحداد وراء شعريّة الكلمات .

مخادع هو النصّ، ظاهره يخفي باطنه، يتخطى المألوف وينهض في مقابل النثر خطابا يتجاوز الظاهر والسطحي لينفذ إلى الأعماق والداخل، ويمكن أن نقيد في هذا الغرض من المقارنة التي عقدها جان ميشال آدم (J. M. Adam) بين الشعر واللاشعر اعتمادا على تحديدات جان كوهين (J. Cohen)، ورأى فيها أنّ لكلّ منها استراتيجية، فالشعر

(iconique) بالمرجع وإلى ضروب من الإشارات البعيدة. ويقدم لنا الخطاب الشعري الحديث أمثلة متعددة عن هذه الانزياحات يمكن أن نذكر من بينها هذا المقطع لسعدي يوسف من قصيدته «الأخضر بن يوسف ومشاعله» :

رجال الجوازات خلف مكائهم

يعلكون التبيذ الرديء

وكان جواز السفر

يطالهم واحداً، واحداً ...

بين أختامهم والتبيذ الرديء (5)

ففي هذا المقطع يستوقفنا السطر الشعري التالي :

« يعلكون التبيذ الرديء » بما يتضمنه من مفارقات عجيبة في إطار العلاقة بين التبيذ وهوم من معجم السوائل وفعل علك الذي استعمل بدل فعل احتسى. ويتنهد هذا الانزياح على مبدأ التحويل الذي ينتقل بمقتضاء فعل علك من دلالة الأصلية في المعجم التي تفيد مضغ الشيء ولوكة وتقليبه بمنة وبسرة بين فكي الإنسان إلى مدلول جديد ناشئ عن السياق يحملنا إلى معنى شعوري مؤكدا الحركة الرتيبة (الشرب اليومي) الذي بات فعلاً يومياً ووجهاً لعانة «رجال الجوازات» التي لا تقل عن معاناة الأخضر بن يوسف - الشخصية - القناع التي يختفي وراءها الشاعر. أليست الغيبة هنا تصيب السجان كما تصيب السجين وتستحيل شرباً يومياً وفعلاً غيباً الذات؟ ثم إن التبيذ الرديء يصبح علامة على هذا الزمن الرديء الذي تعيشه شخصية الأخضر بن يوسف في ظل الوضع العام الذي يفرسه «رجال الجواز» الذين يغتصبون الحرية الفردية ويحكمون المراقبة.

II - اللغة الشعرية والغموض

يعد الغموض خصيصة للنصوص الشعرية الحديثة. ويذهب رومان ياكبسون في اتجاه أعمال أمبسان (W. Empson). ويرى أن الغموض هو «الصفة الداخلية الوشيعة التي لا يمكن أن تحي من كل رسالة تتمحور حول ذاتها» (6) ويتحدّد

الغموض بمدى قدرة الملفوظ على الاستجابة إلى أكثر من قراءة وتأويل. ويتجلى الغموض في مستويات عدة من النص كالمستوى المعجمي أو التركيبي أو البلاغي. وإذا كانت الظواهر البلاغية القديمة تحافظ على لون مخصوص من العلاقات بين أطراف الصورة وعلى ضرب من تناسب المنطقي فإن الصورة في الخطاب الشعري الحديث تذهب في اتجاه مفارقة يقوم على الغموض والتنافر بين عناصرها، فتبدو الصورة «غائمة» كما يظهر في هذا المقطع من قصيدة «المسافة» لسعدي يوسف :

قبل عشرين عاماً، أتيت مساً إلى نزل بالمدينة

كان دمي مثل ماء البنايين أبيض...

هل كنت أسمع

بين عروقي وبين النقابات حين تحطم أبوابها

جنولاً؟ إذا الماء يبدأ والماء يعلو... وتبدو

جذور النخيل (7)

تبرز في هذا المقطع الذي يحلنا على لون من التشكيل السري جملة من المفارقات وذلك لاختلال العلاقات المنطقية بين عناصر الصورة وطمس العلاقة الأيقونية بالمرجع حيث يخرج الدم والعروق والنخيل عن دلالتها الأصلية ويستدعي الدال الواحد أكثر من مدلول، وإذا كان التشبيه يسعى -عادة- إلى التقريب بين طرفي الصورة ويؤلف بين ما تباعد فإنه هنا يخرج عن السنن البلاغية المألوفة ويوقع الاختلاف ويضاعف من التباعد متجهاً نحو الغرابة، وإلا فكيف يتخلّى الدم عن لونه الطبيعي ويستحيل أبيض بكل ما يحمله البياض من تناقض مع اللون الأحمر. ولماذا استعمل الشاعر اللون الأبيض الذي قد يحمل أكثر من دلالة؟ ثم ما علاقة الدم بالجذور والنزول والنقابات؟

الحق أن هذا المقطع لا يستسلم لغارته يسر لما يحويه من مفارقات ويعيش المتلقي لهذه القراءة ممزوجة بحيرة البحث ويحاول أن يبحث عن الانسجام الذي يختفي وراء التنافرات والتقابلات والضدائد. وفي بحثه يكشف أن هذه

لفتنا هذا المقطع كما لفتت القصيدة بأكملها بعض الباحثين ولا سيما محمد خطايي (9) لما تحويه من مظاهر فنية و توالد للمدلولات نتيجة فعل الغموض واستدعاء نصوص غائبة مثل نصّ الأسطورة (أسطورة سيزيف وأريان)، (10) هذه النصوص الغائبة التي تحكي جدل الوجود والعدم، أو الحياة والموت.

كما يتراءى الغموض أيضا في استعمال الشاعر لبعض الظواهر البلاغية كالتشبيه (سفر يسيل كالنزيف)، والمجاز (تولد عيناه)، والاستعارة (الصخرة المجنونة، الأعين المطفأة الحائرة، سفر يسيل...)، ويقوم هذا المقطع على السفر، فهو سفر في الزمان من أجل استحضار الأسطورة وامتصاصها وتحولها للدلالة على وضع معاصر، وهو سفر في المكان يتراءى من خلال استدعاء العالم في وجهه، وجه سلبي وهو المكان-الموت (جثة المكان)، ووجه يصور العالم وهو في حالة تشكّل وولادة، ويتخذ لفظ السفر أبعادا متعددة تتراءى لنا كالآتي :



وتكتنف مدلولات السّفر ويغدو الدال الذي يستقطب كل الدوال الأخرى ويحكي قصّة الإنسان، قصة الرحيل الدائم،

العناصر وإن تباعدت ظاهرياً فإنّها ترجع إلى معاجم ثلاثة (الزمان، المكان، الانتماء) يجمع بينها جهاز مرجّد هو السّفر في الزمان والمكان بحثا عن الانتماء الذي يتجسّد من خلال النقابات رمزا للنضال أو المياه والتخيل والجذوريوصفها عناصر من عالم الطبيعة التي تخرج ههنا من صمتها وتقدو رموزا للحياة والإخصاب وتقرن بالمدّ الذي يمثل حركة التطلّع إلى الزمن الاتي ويتجاوز الغربة التي تظهر من خلال النزّل التي تأوي زائريها في المساء، ثم إنّ التخيل يستحيل صورة للشاعر الذي تمثّل عروقه ضاربة في الأرض حيث يكتسب الانتماء عمقه ويرتبط التاريخ الفردي -منذ أكثر من عشرين سنة - بالتاريخ الجماعي.

وقد يتراءى الغموض وتعتدّ الصورة بدرجات أعمق في قصائد أدونيس كما هو الحال في المقطع التالي من قصيدته النثرية «فارس الكلمات الغريبة» التي وردت ضمن ديوانه أغاني سهيل والدسوقي :

تولد عيناه

في الصخرة المجنونة الدائرة
تبحث عن سيزيف،
تولد عيناه،

تولد عيناه
في الأعين المطفأة الحائرة
تسال عن أريان،

تولد عيناه
في سفر يسيل كالنزيف
في جثة المكان

في عالم يلبس وجه الموت
لا لغة تعبره لا صوت -
تولد عيناه. (8)

وفي هذا الإطار تتنوّج القراءة البصريّة وتكتسب مشروعيتها من خلال اهتمامها بطرائق تنظيم الصفحة التي تظهر تصوراً معيّناً للكتابة، إذ لم تعد اللّغة وحدها محور اهتمام، وإنّما باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة وكيفية عرضها وعلاقتها بعمار الصفحة محطّ اهتمام الباحثين الذين انشغلوا بالقراءة البصريّة.

ولئن فتحت هذه القراءات حقولاً جديدة في البحث والتأويل فإنّها لم تحظ بالعناية ذاتها التي حظيت بها العلامات اللّغويّة إلا في ما ندر من المباحث العربيّة. (12)

ويعدّ التشكّل البصري بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري الحديث ودالاً ثرياً يوجه فعل التلقي، استناداً إلى أدوات مفهومية تمكّن من دراسة شكل العلاقات لا كمعطى ثابت بل بوصفه صيفاً متحوّكاً، تنتظم وتشغل على نحو يسهم في إنتاج الدلالة.

ولا يمكن للمتلقّي أن يستكنه النص ويغور في داخله ما لم يتمثّل كلفة صورته، «الطباعية»، ذلك أنّ جملة أنساقه غير اللّغويّة ليست بمعزل عن الدوال اللّغويّة ولا عن بناء الصوتيّة والمعجميّة، والتركيبية، بل إنّ هذه العلامات غير اللّغويّة في علاقتها بجماع مكونات النص التعبيريّة والتركيبية كثيراً ما تجسّد منزلة (Statut) الخطاب الشعري الحديث وتكون على صلة وثيقة بالدلالة وطرق انبثاء المعنى كما ذهب إلى ذلك جاك أنيس (Jacques Anis) : «عندما نتحدّث عن المرئيّ المقروء (Vi-lisibilité) نفترض أنّ الأشكال الخطيّة ليست جسداً غريباً عن النصّ أو مجرد وسيط شفاف عند تفكيك الرسالة وإنّما هي أجساد دالّة مندمجة في التشكلات النصيّة». (13)

وتأسيساً على ذلك يرى أنيس أن الخطيبات (calligrammes) مثلاً ليست نصّاً يتضاف إليه رسم كما أنّ البيت الشعري ليس مقطعاً صوتياً ينضمّ إلى سطر من الحروف، بل هو جسد كلي متكامل يسهم في ضجّ المعنى. وإذا كان التشكّل البصري هاما على مستوى إنتاج الدلالة

والإصرار على المقاومة رغم ما في الوجود من قهر ومحاولة لسلب للإرادة، فهل بإمكان الشاعر أن يفلت من الأرض-الموات أم أنّ مصيره هو مصير سزيف وأريان؟! واللافت حقاً هو هذا الانزياح المتولد عن اقتران فعل يسيل -وهو من معجم السوائل- بالسفر الذي كان بالإمكان أن يستدعي أفعالا أخرى من معجمه مثل فعل سار أو بعض مرادفاته. وفي الظاهر ليس هناك علاقة بين «السفر» و«يسيل» ولكن في الباطن هنالك أكثر من صلة، فهما يلتقيان من حيث الانتقال في المكان، ثمّ إنّ السفر سرعان ما يذهب في اتجاه الذات ويستحيل نزيفاً داخلها، وهو ما يبرّز هذا الاستعمال.

هكذا يتنامى فعل الغموض، ويفتح أمام القراءة إمكانات متعدّدة ولكن ألا نخشى أن يصبح الغموض عنصراً معرفياً للقراءة يميل إلى الإبهام، ويصبح النصّ الشعري الحديث -تبعاً لذلك- قولاً مغفلاً؟

هنا يتحمّس علينا أن تفرّق بين الغموض بوصفه فعلاً إبداعياً مفارقاً للخطاب العادي، وطاقة إيجابية لتوليد الدلّولات وتكثيف الإيحاء، والإبهام الذي يميل إليه بعض الشعراء الذين اهتموا أساساً بلعبة الأشكال والألفاظ، ذهبوا شأواً بعيداً في التعقيد والإلغاز وطلب التجديد بإسم الهداية، ممّا جعل العلاقات بين أطراف الصورة الشعريّة غائمة، مفكّكة إلى درجة يغدو فيها المتلقّي عاجزاً عن فكّ الرسالة اللّغويّة وتبيين مستوياتها وأبعادها. (14)

III - التشكّل البصري : قيمته وخصائصه

تشكّل العلامة اللّغويّة مكوناً أساساً للخطاب الشعري الحديث كما أسلفنا القول، غير أنّ القراءة تواجه في بعض التجارب الشعريّة لونا مخصوصاً من القصائد تعتمد علامات غير لفظيّة وتستعين بإمكانات الطباعة التي تمثّل «علامة العلامات» في النصّ، وتعتمد طرائق جديدة في التعبير وتنويعات لم تألفها العين من قبل وتوجّه المتلقّي وتفرض عليه لونا مخصوصاً من القراءة عند التعامل مع هذه النصوص،

القصيدة التقليدية لا تحفل بالتشكيل المكاني وتخضع لتشكّل مسبق يقوم على تناظر بين شطرين يفصل بينهما بياض وفق معمار محكوم بالبنى العروضية والإيقاعية فإن القصيدة الحديثة منحت ظاهرة تشكّل النصّ البصري اهتماماً مخصوصاً، وحاولت جاهدة الإفلات من صرامة القوانين القديمة القائمة أساساً على التلقّي السماعي، وتجربة كل الطرائق الممكنة مدفوعة بالرغبة العاتية في التجديد وتجاوز سلطة النموذج وإرتياد مناخات جديدة ومساحات لم تألفها العين من قبل فأصبحنا أمام لون جديد من الرسائل التي تغيد من الهندسة المعمارية والرسم والفنون التشكيلية وغيرها حتى لكأنّ النصّ الشعري لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط والألوان أو لنقل هي صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدالّ ومركّزة العلامة.

فهو مفيد في تمييزه بين الأجناس رغم ما يوجد بينها من تداخل في العصر الحديث، فتفتضة النصّ (Spatialisation) تعد ظاهرة أو قلّ سمة تمييزيّة تتصلّ بالإقادة من وجهة نظر سيميائية بها تميّز القصيدة الحديثة عن الرواية والخطاب الصحافي لاحتوائها جملة من السّن المركبة التي تشغل على مستويين :

- مستوى أوّل تشترك فيه جميع النصوص مثل اتجاه الكتابة في العربية من اليمين إلى اليسار والتشكّل الخطي للتوزيع، وهو ما يمكن أن نسميه بالدرجة الصفر في تفتضة النصّ.

- ومستوى ثانٍ يمثل درجة أعلى في التفتضة ويذهب في اتجاه استغلال الصفحة على نحو مخصوص بتوظيف جملة من التنوعات الطباعية وتقنيات الإخراج في تشكيل الدالّ البصري.

على أن ذلك لا ينفي تميّز بعض النصوص الروائية الحديثة التي انخرطت في الأخرى في جماليات التشكّل البصري واهتمت ببناء الفضاء عبر أشكال بصرية مختلفة كما هو الشأن في رواية نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم أو الموسم لعبد الرحمن مجيد الربيعي التي وصل فيها تنوعات الخط بزمينية القصّ، أو دهاليز الحبس القديم للحمادي حميد التي وظف فيها بعض التنوعات الطباعية لشدّ القارئ كالكتابة بحروف غليظة تخلّلت جلّ الفصول واختفت فقط من الفصل العاشر والحادي عشر والرابع عشر والخامس عشر، وقد اختصّ هذا النوع من الكتابة بفعل التذكّر ولحظات الاسترجاع، هذه اللحظات التي مثّلت فترات مخصصة من حياة الشخصية ووجدت امتداداً لها في حاضرها، أضف إلى ذلك تواتر البياضات والفراغات والعلامات الطباعية التي تفصل بين المقاطع والنقاط والفواصل التي قد تستقلّ أحياناً بسطر كامل من الحوار وتكشف عن لون مخصوص من الحوار الصامت. (14)

ونجد نفس هذه الخصوصيات في الشعر فلتن كانت

الخطاب الشعري الحديث

ثقافية إذ لا يمكن في التجارب الشعرية الحديثة ولا سيما في القصائد البصرية أن تتناول الكلام بالتحليل، دون أن نهتم بقضائه ومظهره وأشكاله المرئية، كما أن الاهتمام بالتشكيل البصري يبقى منقوصا ما لم يقترب بالكلام وعلاقته بالسباق. ثم إنَّ البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعي إلا في تعلقه مع السواد، إذ تنصع الصفحة بوصفها جسدا مرثيا عن لعبة البياض والسواد كإيقاع بصري يتجه إلى حاسة الإبصار ويوجد في صيغ الكتابة ذاتها ويتشكل بتشكيلها على خلاف إيقاع البنى العروضية التي تبدو فعلا متخارجا عن النص.

وكثيرا ما يحملنا الإيقاع البصري إلى فضاء النفس وانفعالاتها وحالاتها المضطربة المتوترة لحظة الكتابة، لحظة متفردة قارة من زمنيته، متلاشية في بياض الورق، وفضلا عن ذلك فإنَّ البياض تحمكه أكثر من دلالة وتحدّد معانيه حسب السياقات التي يرد فيها فقد يكون أحيانا طرفا في اللعبة الوجودية والقيم، فإذا به يحدّ من السواد، بصفته لونا مضادا له وصنوه العكس فيقلّص من إمكانات التعبير والاندفاعات الكلام، ويغدو البياض رمزا للموت بينما يمثل السواد الحزن الحايي لكل الأشياء والحياة والاختصاص (16). وقد يتخذ البياض أبعادا أخرى كما هو الشأن في قصائد سعدي يوسف الذي بدا اهتمامه بالتشكيل البصري مخصصا منذ أعماله الأولى وقد اختار لها عنوان قصائد صورية، كما أنّه نشر نصّه «قصيدة تركيبية» مصحوبا برسم للمناضلة الزنجبية أجيال، واعتنى في جلّ ما كتب بطريقة تنظيم الكلمات وعرضها على الصفحة.

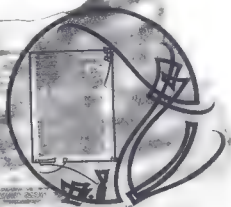
في عالم سعدي يوسف يجيء البياض مقترنا بتقطعتين أو أكثر، وقد يمتدّ ليشغل سطرا أو سطرين أو ثلاثة أسطر، ويفصح عن المسكوت عنه ويستحيل بُنى صامتة تخفي وراءها جملة من البنى الناطقة، وتكشف في الأثناء الأفكار الجبسية والرغبات المتنوعة بفعل ضغوط الواقع، وهي بهذا تمنح القارئ حرية أكبر في التأويل وتجعله يبحث ويشارك في فعل الكتابة

تحملنا القراءة البصرية إلى جسد النصّ فإذا بنا أمام نصين، العنوان وقد كتب بخط مغاير، واحتل موقعا متميزا بوصفه نصّا أصغر (micro-texte) يقوم على وظائف ثلاث حسب شارل غريفال (Ch. Grivel)، (15) إذ يحدّد، يوجي ويمنح النصّ الأكبر (macro-texte) قيمته، ويضيف إلى ذلك رولان بارت بعدا جديدا، فيرى أنّ العنوان يفتح شهية القراءة (la fonction apéritive)، ونصّ ثان، هو نصّ القصيدة التي تعتبر جسدا مرثيا وامتدادا للعنوان بما تتضمنه من علامات لفظية أو غير لفظية تشتغل وتتعاقد فيما بينها لتفضي إلى الدلالة.

وتأسيسا على هذا البعد العلائقي بسيط العنوان ظلّاه على النصّ، ويحدّد هويته، فيوجّه عملية التلقي ويقدم لنا جوازا نعبر به إلى عالم الشعر، عالم متوجّح منخرط في فضاء مكاني إيقاعه البياض والسواد.

IV - لعبة البياض والسواد

يهتم عدد كبير من القصائد بانتشار النصّ على بياض الورقة بكلماته ومساحاته وعلامات الترقيم فيها، وهذا الاهتمام لا يذهب إلى تنزيل الكتابة في حقل متقدم من حقول التجريب والتحديث فحسب، وإنّما يذهب أيضا إلى توزيع البياض والسواد توزيعا منسجما في البنى العميقة يحمل الكثير من الدلالات، لذلك فمن الصعب إغفال هذا الجانب أو التقليل من قيمته، ذلك أنّ البياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على النصّ من الخارج يقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النصّ وحياته، بل قل هو الهواء الذي يتنفسه النصّ كما ذهب إلى ذلك بول كلودال (Paul Claudel)، أضف إلى ذلك أنّ البياض قد يصيح دالّا بصريا يوجّهنا في تحديد مقاطع النصّ الشعري التي تنظم معمار القصيدة وتبرز في شكل تفضضة قوامها الإتنظام والتكرار، كما أنّ البياض يحيلنا على تعدّد فضاءات النصّ سواء كانت لغوية أو طباعية أو تصويرية أو



تبرأ من كل من سله بسية اللاوعي، بفصح لظي المعاد
حسباً - علي - بل زعر ونرن الشاعر وحيدا سواحه الصمت
شرب حبيب

وقد تظهر أشكال أخرى لاستغلال البياض كما بدا ذلك في
قصيدة «الساعة الأخيرة» التي تستحيل فسيحاً نصوص،
كلّ نص فيها يستقل بذاته، بل إنّ التشظي يصيب المقطع
الأول الذي يحمل عنوان «فلسطين كانت»، فإذا بنا أمام
نصوص لوحات (تلّ الزعتر، تلفزيون، مجند، دولة، المدينة،
أشخاص، رقيم بايلي) تظهر جميعها على ارتباط بتلّ الزعتر
الذي يبقى الخيط الرفيع الرابط بينها.

ثمّ إنّ هذه النصوص تحمل تجربة متميزة في إطار استثمار
فضاء الصفحة وتوظيف لعبة البياض والسواد وفق أشكال
جديدة فيتقدّم السواد حيناً :

بحسب

في سحابت حسو

تخب حو من دؤرك حسو

في 'صحف بني حضره حسو (18)

عل، العرعات لمتأثرة على حسد النج ريب نه شعبي
الخافة، ويتراى هذا البياض في نصوص «الساعة الأخيرة»
عندها تستحيل القصيدة جسدا مرثيا، وتتفكك ترابطات
النظمية وتتواتر الفراغات والتقطعات كما هو الشأن في نصّه
«قصيدة إلى وائل وعيتر»

سبب نصص، حسو تحطيت كسب

في عرقه بارقه يوم

وفي سرقه سحابت عدي كسب نقر

ي معدومة كسب

ي معدوم

ي ملاد حشر حرك سب

(17)

هكذا تتكشف النقاط وتقرن بالاستفهام الذي يحوّر حيرة
الشاعر وتغدو النقاط الموصولة إلى مساحات من البياض
علامة دالة على المسكوت عنه بسبب عجز اللغة عن التعبير،

وقد تذهب الكتابة في اتجاه التوازي حيناً آخر مما يولد نوعاً من التناظر بين الأسطر العشرية :

واحدة، واحدة، واحدة، واحدة، واحدة،

واحدة، واحدة، واحدة، واحدة، واحدة، (19)

وفي قصيدة «عبور الوادي الكبير» يتنامى البياض. يكتسح النص، يجعل من الكلمات شظايا في فضاء التلاشي فتتفصم الترابطات النحوية وتتقلص مساحة الجملة شيئاً فشيئاً لتتخسر في كلمتين ثم في لفظ (morphème) وتُفْطِي إلى لون من الاحتباس (l'aphasie) تكشف عن لا وعي الذات المتلفطة حيث يصبح التواصل مستحيلًا بفعل الكبت وعجز اللغة عن التبليع، فإذا النص يحملنا إلى ضرب من الإيقاع النفسي يفصح عن ضنى الكتابة.

ها هي شمسُ القرى تفتحُ النخلَ غاباً من الریش أحمر

ها هي شمسُ القرى تفتحُ النخلَ غاباً

وها هي شمسُ القرى

ها هي...

ها هي...

ها...

ها... (20)

في هذا الفضاء التشكيلي الذي ينحسر فيه السواد ويقترب فيه توتر النص بتوتر الذات لحظة غروب الشمس ورحيلها بما يحمله من أبعاد درامية نجدها أمام قائل جديد بين تقدم البياض وعدم اكتمال الجملة تركيبها فتتقلص مساحة الكتابة وتتقطع أوصال الجملة وتنتهي بمقطع طويل هو بمثابة زفرات يطلقها الشاعر، ونجد صدى لهذا كله على مستوى البنية الإيقاعية والدلالية وخاصة البنية النفسية.

وكما تقدم البياض اتسعت حقول الدلالة، وأضحى أكثر أهمية وتعبيراً من السواد، فهو فضاء ينتهي بوحدات مختلفة.

إذ يعيد تنظيم الكلام على نحو جديد، وهو إلى جانب ذلك شكل من أشكال التلفظ عبر الغياب، فإذا النص في

صمته يتكلم، يعبر ويؤسس ضرباً جديداً من الشعرية، ألسنا هنا أمام قوة البياض التحقيقية (La performativité de blanc) التي خصها هورتي مورشنيك بالدرس في كتابه «نقد الإيقاع» هذه القوة التي تحملنا من المقول إلى اللا مقول ومن المعلوم إلى المجهول، فإذا بنا أمام مسرح يتخذ الصمت موضوعاً له.

إن الصمت هنا ليس تغييباً للدلالة بقدر ما هو غياب للغة الكلام وبروز لدرجات أخرى من التعبير أكثر كثافة وبلاغة، فهو يظهر بمقدار ما يُخفي، يُوحى، يُعبر بطريقة مخصصة، ثم إن الصمت بعد أكثر المجالات تعبيراً عن التأمل والبحث والمساءلة ويعتبر لحظة لقاء ومحاوراً مع القارئ تحمله من شعرية الكلمات إلى شعرية الصورة البصرية، فتغدو القراءة تبعاً لذلك - حواراً عسيراً مع نص يلتهمه البياض وانخراطاً في مغامرة لا تعرف النهاية من أجل إنتاج القصيدة التي لم تُكتب أو لنقل إن القراءة هنا كتابة مضارعة للنص الشعري الحديث بكل ما تحويه من إضافة ونزوع إلى طرح السؤال وعمل العراصات وتبيين المدلولات.

وإذا كان النص على تلك الحال من التوتر فإنه لن يستقر على شكل ثابت، بل تراه يرحل باستمرار للإقادة من مظاهر مختلفة من التشكيل والهندسة، ولا غرابة حينئذ أن تستوقفك في بعض نصوص سعدي يوسف ظاهرة التأطير التي تحمل أكثر من معنى، وقد عدّها ميشال بوتور (Michel Butor)، (21) «صفحة داخل الصفحة» تلفت انتباه القارئ وتشدّه إلى بعض المقاطع التي تكتسي أهمية خاصة كما هو الشأن في قصيدة «منزل المسرات».

وقد افتتحها سعدي يوسف بمقطع مؤطر من ملحمة قلغامش أو في قصيدة «العمل البومي» وقد قامت على ثنائية المقاطع المتحررة والمقاطع المؤطرة، وإذا بنا أمام نصين، نص إطار وهو نص الأغنية الذي يهيئنا على عالم الأحلام الموصولة بنزعة ورومنسية تبرز من خلال المعجم (النبع، الماء، الزهرة، العشب)، غير أن هذه الأحلام سرعان ما تصادر وهو

وما فقدان الأرض التي أحبها إلا ضرب من الموت المجازي لذلك تظهر مدينة سيدي بلعباس في مقطع آخر وقد ارتبطت بالمقبرة، وإذا القصيدة تعيش صراعا بين الموت والحياة، وإذا الكتابة التي ارتبطت بدورها بالفقد تعبير عن هذا الصراع :

أي قصيدة يكتب؟
الهوا مختوم في زجاجة
واللسان خشبة جفنها الكحول.

(23)

وإذا كان الفضاء اللغوي يهتم بالقول والإفصاح عبر اللغة فإن الفضاء التصويري القائم على التأطير يسعى إلى إبراز الفضاء الأول بوصفه موضوعا للمشاهدة، وأشكال التعالق هذه بين الفضاءين اللغوي والتصويري تظهر كذلك في نماذج أخرى من الشعر العربي الحديث الذي استلهم أشكاله البصرية من التراث ومن الخطابات بالخصوص لتعدد أبعاد علاقتها بالنص فهي ليست إعادة أو تكرارا كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن وإنما هي إثراء للدلالة نظرا لطابعها العلامي المزدوج. (24)

ونرصدها لما قلناه بعض نصوص محمد بنيس التي تعدّ نموذجاً لكتابة تجريبية تحررت من سلطة المؤسسة الشعرية التقليدية لتؤسس نمطا جديدا من الكتابة يحفل فيها معمار الصفحة بمساحات متنوّعة من البياض، تجيء حيناً فاصلة بين السطور وحيناً آخر في نهايتها وهي أحيانا تتوسطها لتحدث وقفا بين عناصر الجملة الواحدة، يترجّ بالمتلقي في متاهة الكتابة ويذهب بالطمأنينة ويدفعه دفعا إلى طرح السؤال وفي نص «عوسم الموت» يستغل بنيس فضاء الصفحة على نحو جديد فيحتل المفلوظ حيزاً في يسار الصفحة فاسحا المجال أمام نصّ مواز للبياض :

ما يوحي به التأطير، ونصّ متحرّز، نصّ الشاعر يحملنا إلى واقع متأزم ترتدّ فيه الذات خائبة، ويستمرّ التوازي بين الشكّلين البصريين عبر الاستدعاءات وفعل التذكّر والتداعيات حتى يبلغ منتهاه في اتجاه امتزاج الحلم بالواقع وتعالق الشكّلين وتوحدتهما في تفنّنه طابعها المميّز الإطار الذي يصحّ قيّدا لا فكّا منه.

أمل في قصيدة «البستاني» فيستحيل التأطير ظاهرة فنية تعكس فسيفسا القصائد المتناثرة بين فضاءتين، فضاء نصّي تحكمه الدوال اللغوية وفضاء تصويري يفرض على المتلقي جهدا أكبر ومرجعية يواجه بها النص في صمته ويجعله يبعث عن العلاقة القائمة بين الفضاءات المحكومة بإطار والفضاءات المتحرّرة والتي هي على صلة بالأرض والأشجار والمياه بصفتها رموزا للإخصاب والحياة.

فلفضاء التصويري تعبيره ودلالته الخاصة إذ اقترنت النصوص المؤطرة داخل القصيدة «نصّ فلسطين، نصّ سيدي بلعباس، نصّ الكأبة» بدلالات الفقد، فقد فلسطين، المكان الأصل لا باعتباره فضاء جغرافيا فحسب، وإنما أيضا باعتباره ذاكرة وتاريخاً وهويّة. ومن هنا نفهم اهتمام الشاعر بأشجار البرتقال التي تستحيل علامة على الجذور الضاربة في أعماق الأرض :

لا يتحدث مع فلسطين إلا نائم
وأحيانا يسرّ إليها بلا نجم
الأصدقاء الذين أحبهم يفتخون له الأبواب
من القنيطرة إلى القنطرة
إنه لا يحب البرتقال،
لكنه لا يحب أشجاره.

(22)

الموت

هذا الموت

هذا الموت

والطريف أَنَّ المقطع يفرغ الموت من مظاهر العنف ومن شحنته المأساوية، (تلهو، تضحك)، فيحتفل به (شرب الشاي)، لَكَنَّ الموت ههنا فعل خلاص من جنون الحرب - القتل الذي لم يمسَّ الفضاء والأحياء والأطفال فحسب (الطفل يدقُّع موته)، وإثما منَّ الذاكرة أيضا، إِنَّه صوت الرجل إلى بنية الغياب، رجل من جنون الحرب إلى جنون الكتابة، جنون دار.

٧ - جماليات الخط - جماليات الفضاء التصويري

يقيد محمد بنيس من التقنيات الطباعية الحديثة وأساسا التشكيل «التبيوغرافي» للكتابة لينخرج نصوصه على الصفحة إخراجا جديدا ويتحصل على أشكال مختلفة من الكتابة كما يتراءى في نص «موسم الشهادة» الذي يعمد فيه إلى إبراز بعض المقاطع بخط مغاير، غليظ، حتى تبدو كأنها مجموعة من النصوص مستقلة بذاتها أو قل كأنها فسيفساء نصوص.

وما أن نشرع في قراءة ديوان في اتجاه صوته الصموي لمحمد بنيس حتى نجد أنفسنا أمام منظور جديد للإبداعية الشعرية تتمرّد فيه الكتابة على انتظامها وفق طرائق أو سنن متعارف عليها، وتترك للمتلقّي حرية القراءة التي تذهب بدورها في أكثر من اتجاه، فعلى مستوى التركيب العلامى تشكّل النصوص وحدات بصرية قائمة بذاتها مستقلة بمجال عرض خاص، مستلزمة شروط تقبل متغيرة. ويقوم تركيب الفضاء النصّي على بنية مخصصة للخط المغربي سمتها الاتّصال والتنوع في حركة الأسطر بتكبير الخطيّة والتنوع إلى التمرّج والتقلص والانتحار وتغيير الاتجاهات، ويظهر - تبعاً لذلك - إيقاع بصريّ غير مألوف قوامه المشهد المرئي، وتتناوب الأشكال البصرية المقدّمة في الفضاء التصويري عبر

تَجَمَّعَتَا فَكَانَ الْمَاءُ
تَحَلًّا وَانْحَتَبَتْ لِكُلِّ زَائِرَةٍ
تَنَادَيْنَا دَوَائِرَ وَجْهِ الْأَوَّلَى
تَعَالَتْ فِي صُفُوفِ الْمَاءِ
صَافِيَةً يَزْدَكِي صَدْرَتَا بَعْضُ
الْكَلَامِ تَسَابَقَ الزَيْتُونُ بَيْنَ
صَرَخَاتِنَا فَلَمَّا وَكَانَ الطُّفُلُ
يَدْقَعُ مَوْتَهُ اقْتَرَبُوا، لَنَا الْأَعْلَامُ
هَلْ قَتَلُوكَ هَذَا يَوْمَنَا أَبَدًا لَهُ
سِرٌّ طَرِيقَتُهُ فَصَالِكَ غَيْرَ أَنْ
تَلَهُو وَتَضَحَكَ مِنْ جُنُونِ
الْحَرْبِ يَا خَلِي تَجَاوَبَ فِي
السُّبُورِ ضِيَاءُهُمْ لَيْتَ الْبِلَادَ
تَضَيَّقَ حَتَّى تَشْرَبَ الشَّايَ
الْمُنْتَمِعَ ثُمَّ نَرَحُلْ فِي اتِّجَاهِ
الموت
هذا الموت
هذا الموت

(25)

ونصّ البياض هذا يسعى إلى تجاوز أبنية وعي المتلقّي التي اعتادت الشكل المتناظر للكتابة أو شعر التفعيلة الذي يجعل من بداية السطور منطلقا للكتابة. والحقّ أنّ هذا البياض الذي يستقلّ بذاته في الحيز الأيمن من الصفحة يستدعي مساحات من الفراغ تحمّلنا إلى ميتافيزيقا الكتابة وتحملنا على الغياب، الغياب في الموت الذي أضحى معطى حوله يتأسس الكلام ومنه ننفذ إلى عالم البياض والتلاشي، لذلك ينتهي المقطع بهذا الصوت الذي يغيب شيئا فشيئا في عالم الموت، ويجد هذا الغياب التدريجي صدى له على مستوى الدالّ البصري الذي يحاكي حركة التدرّج.

وفرة من الألفاظ الخالية غالباً من علامات الترقيم، هي في مدّ وجزر بين العلاقة الأيقونية والتجريد كما هو الشأن في هذا النموذج :



(26)

ولقد رأيت بيني العيد في هذه العلاقة الأيقونية محاكاةً لتزييف همومنا المعاصرة، ونزيفنا معها (27) ذلك أن تعرج الكلمات وانفراطها من الكلمة المركز (الدم) يوحى بهذا التزييف.

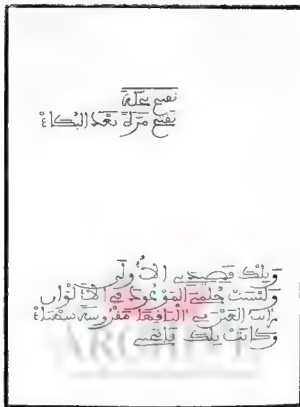
أما في نصّه «هذه القصيدة المطاردة» الذي افتتح به مجموعته الشعرية في إنجاء صوتك الصمّ، فيوظف جملة من الأنساق التعبيرية، ويتناسل النص من الركن الأيمن فإذا بنا أمام فضائين، فضاء تتوزّع فيه الكلمات في شكل مثلث، وفضاء مخصّص لفعل الأمر «أفّق» الذي كُتِب بحروف سمكية وبحجم أكبر ووضِع في حيزٍ مكاني يوحى بقيمة هذا

المشاهدة قبل القراءة، وفعل «أفّق» بهذا التوزيع الفضائي إنّما يكتسي أهمية مخصوصة، ولا غرابة ما دام هذا الفعل يقضي بنا إلى ضرب من التعالق بين الدال البصري والمُدلول الثقافي ويحيلنا على الوعي الممكن بوصفه دعوةً للفعل، وتخطيها لخطق السكرين، وهو ما توحى به أيضا صيغة الأمر وتقترب هذه الدعوة إلى الإفاقة بالحلم والكلمات التي تهيء حيلًا بالرفض في فضاء المثلث المواجه لفضاء أفق كما يبيّنه المعجم اللغوي (وجهي يستيقظ، الحلم، الكلمات الطالعة، الضوء، أوراق الصبح...) :



وقد يغطي البياض على السواد في صفحة ما من صفحات هذه القصيدة فتجد أنفسنا أمام تركيب جديد للفضاء يتجاوز فيه النصّ الثبات أو الركون إلى أشكال محدّدة ويوجّه القارئ إلى خصوصيّة النصّ والتجربة، ولا يمكن إذّذلك أن نصل بين أجزاء السواد المتباعدة والتي تشكّل جسدا متشظيا إلا عبر

قراءة دلالات البياض التي تغدو امتدادا للسواد ونحملنا إلى حقول جديدة من التعبير، حيث تبدأ لغة ثانية، هي لغة الصمت، لغة تتجاوز أحادية الدلالة ونحيلنا على تعدّد القراءات بفضل طاقاتها الإيحائية، ويفعل الغموض وتنامي المسكوت عنه الذي يكتسي أهمية مخصوصة :



(29)

خاتمة

هيمنة الفنون البصريّة واتّساع حضورها في عصرنا إلى درجة باتت فيها الصورة تنافس اللّغة لتشكّل القصيدة تشكيلا جديدا يقضي بنا إلى لون مخصوص من التلقّي يقوم على تجاوز جماليات القصيدة الكلاسيكيّة، بل إنّ الطريف هنا أنّ مثل هذه القصائد أضحت مرجعا يستلهم منها الرسّامون أعمالهم وصورهم الفنيّة كما هو الحال بالنسبة إلى تجريّتي كمال بلّاطة وضياء العزاوي.

ولا غرابة أن تتّوّم العلاقة بين الشعر والرسم على هذا النحو في عصر صارت فيه الصورة حاضرة في مختلف أنماط حياتنا بصفتها موضوعا، أو بصفتها أداة.

توجّه اهتمامنا في هذا الدراسة إلى الخطاب الشعري الحديث فحاولنا أن نقف خلالها على أهمّ سماته، فانتقلنا من النظر في لغته بوصفها ظاهرة مخصوصة تهيم على كلّ الظواهر الأخرى، ونذهب في اتجاه الانزياح باللفظ عن مداراته الأصلية. وكثيرا ما تتحدّث شعرية النصّ بمقدار انحرافه عن القوانين اللّغوية المتعارف عليها إلى حدّ صار فيه الغموض مجالا من مجالات الإبداع يشدّ القارئ والناقد على حدّ سواء. غير أنّ الخطاب الشعري الحديث لم يعد مقتصرًا على العلامات اللّغوية، وإنّما بات يختبر وسائل جديدة في التعبير وأشكال طابعيّة مستحدثة. وما كان ذلك إلّا بسبب

المواضع

- (1) أنظر : Roman Jakobson : Essai de Linguistique : Générale, Muinuit 1963, Tome I, chapitre 11, p 220.
- (2) جيرار جنيت (G. Genette) : « حالة مزدوجة للكلمات، فالبري وشعرية اللغة، تعريب مالك سلمان، مجلة كتابات معاصرة، المجلد الخامس، العدد الثامن عشر، أيار - حزيران 1993، ص 36.
- (3) أنظر الرسم البياني الذي وضعه جان ميشال آدم (J.M. Adam) لتوضيح التقابل بين الشعر واللاشعر J.M. Adam : Pour lire le poème, Ed. De Boeck-Duculot Bruxelles-Paris, 1986, p 24.
- (4) رولان بارت : « ما هي الكتابة؟ » تعريب محمد بركة، مجلة الكرمل، العدد الثاني ربيع 1981، ص 128.
- (5) سعدى يوسف : قصيدة الأخطر بن يوسف ومشاعله ديوان الأخطر بن يوسف ومشاعله، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، دار العودة ط 3، بيروت، 1988، ص 172.
- (6) أنظر : Michele Aquien : Dictionnaire de Poétique : Librairie Générale Française, 1993, p 50.
- (7) سعدى يوسف : قصيدة «المسافة» ديوان : قنت جذارية قاتق حسن، الأعمال الشعرية، ص 147.
- (8) أدونيس (علي أحمد سعيد) : قصيدة : «فارس الكلمات الضريبة»، ديوان أغاني مهباز الدمشقي، الأعمال الشعرية الكاملة المجلد 1، دار العودة، ط 4، بيروت، 1985، ص 257.
- (9) من الأبحاث التي اتجهت إلى دراسة الظواهر البلاغية وأثرها في إنتاج الصورة في هذه القصيدة يمكن أن نذكر دراسة محمد خطابي : لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1991، ص 327 وما بعدها.
- (10) تحكي أسطورة سيزيف قصة عذاب الإنسان حينما يكرس جهده من أجل لا شيء فقد حكم على سيزيف أن يحمل صخرة هائلة إلى قمة جبل، فيفعل ولكنه ما أن يشرف على الوصول إلى هدفه حتى تسقط الصخرة، ويراصل سيزيف حمل الصخرة عليه بذلك يتخلص مما هو فيه من عذاب، غير أنه لا يحقق هدفه.
- أما أسطورة أريان فهي تعرض قصة أريان ابنة مينوس التي أحبت تيزي وهربت معه اتفاقاً لغضب مينوس، بيد أن تيزي فارقها لأنه

أحب امرأة أخرى كما جاء في بعض الروايات، فأخذها ديونيزوس حين مر من هناك وتزوجها فألجبت منه أطفالاً، وتحكي رواية أخرى أن أريان قتلت في جزيرة ديا، قتلتها الإلهة أرتيس بأمر من ديونيزوس.

أنظر : Pierre Grimas : Dictionnaire de la Mythologie : Greque et Romaine, Ed. PUF, Paris, 1986. pp. 50 et 425 :

(11) يمكن العودة في هذا المجال إلى محمد الهادي الطرابلسي الذي قرّن بين ألوان مختلفة من الغموض يمكن أن نردّها إلى نوعين : غموض الهدم وهو غموض يقصد منه التعمية والتضليل والالتباس، ويتولد عن تصور في الرؤية، وغموض البناء الذي يرجع إلى المدلول لا إلى الشكل ويضيف على النص طاقات جديدة.

(انظر بحوث في النص الأدبي، الفصل السادس : « من مظاهر الحفاقة في الأدب... الغموض في الشعر »، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1988، ص 167 وما بعدها كما سبق لعز الدين إسماعيل أن قرّن بين الغموض والإيهام واعتبر أن الإيهام يتصل بالبنى التركيبية ويحمل الشعر قولا مقلداً على خلاف الغموض الذي يفسح لشاعر إدراكاً أبعد مدوّى.

(عق عنّ الملمن إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط 3 بيروت، 1981، صص 189-192).

(12) يمكن أن نذكر من المباحث العربية التي اهتمت بظاهرة التشكيل البري للنص الشعري : محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوعية تصويفية، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت 1985.

- شيرل داغر : الضريبة العربية المعينة، تحليل نصي، دار توفال للنشر، الدار البيضاء 1988.

- محمد المآري : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1991.

(13) أنظر : Jaques Anis : Visibilité du texte poétique, in : Langage Française, n°59, Larousse 1983, p 89 :

(14) حمداني حيد : محاليز الحب القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

(15) يُراجع : Ch. Grivel : "Puissance du titre", in : Production de l'intérêt romanesque, Paris-Lahaye, Mouton, 1973, p 170 :

قائمة المصادر والمراجع

المصادر :

- أدونيس (علي أحمد سعيد) : ديوان أغاني مهبّار الدمشقي، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد 1، دار العودة ط 4، بيروت، 1985.
- بئیس (محمد) : - مواسم الشرق، دار توبقال، الدار البيضاء، 1985.
- في اتجاه صوتك الصوري، مطبعة الأندلس، سلسلة الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، 1979.
- يوسف (سعيد) : الأعمال الشعرية، المجلد الأول، دار العودة، ط 3، بيروت 1988.
- للمراجع باللغة العربية : أ - المؤلفات : - إسحاق (عزّ الدين) : الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهرها الفنية والمعنوية، دار العودة، ط 3، بيروت، 1981.
- بئیس (محمد) : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بتيّرة تكوينية، دار التنوير، بيروت، 1985.
- بورتور (ميشال) : بحث في الرواية الجديدة، تحرير فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - باريس، 1971.
- حميد (الحمداني) : دهاليز الجنس القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.
- خطابي (محمد) : لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991.
- ذاغر (شربل) : الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي،

(16) يمثل السواد رمح الأرض التي تتشكّل فيه حياة العالم النهاري، وهو إلى جانب ذلك رمز المحسوبة كما هو الحال في مصر القديمة أو في إفريقيا الشمالية، إذ هو لون الأرض الحصب والسحب الخيلي بالأمطار، كما أنّه لون المياه العميقة لأنّه يحوي مجمل الحياة الكامنة، أنظر :

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant : *Dictionnaire des symboles, symbole Noir*, Ed. Robert Lafond/Jupiter. Paris. 1982, p 671.

(17) سمدي يوسف : قصيدة إلى وائل زحيت، ديوان الليالي كلها، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط 3، بيروت 1988، ص 87-88.

(18) سمدي يوسف : قصيدة «الساعة الأخيرة»، ديوان الساعة الأخيرة، الأعمال الشعرية الكاملة ص 43.

(19) المصدر السابق، ص 48.

(20) سمدي يوسف : قصيدة «عبر الوادي الكبير» ديوان الأخضر بن يوسف، وشافته، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 175.

(21) ميشال بورتور : بحث في الرواية الجديدة، تحرير فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت - باريس، 1971.

(22) سمدي يوسف : قصيدة «البيستاني»، ديوان الساعة الأخيرة، الأعمال الشعرية، ص 51.

(23) المصدر السابق، ص 52.

(24) يُراجع في هذا المجال : Jean G  n  rard Lapacherie "Ecriture et lecture du calligrammes", in Poétique, n  50, Avril, 1982, pp. 195.

(25) محمد بئیس : «موسم الحوت»، ديوان مواسم الشرق، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1985 ص 53-54.

(26) محمد بئیس : «ما جاء على صورة شت»، ديوان في اتجاه صوتك الصوري، مطبعة الأندلس، سلسلة الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، 1979 ص 65.

(27) أنظر بيني العيد : فصل «الشعر اللوحة، الشعر اللقطة» ضمن كتاب في القبول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص 155.

(28) محمد بئیس : قصيدة «هذه القصيدة المطاردة»، ديوان في اتجاه صوتك الصوري، ص 13.

(29) المصدر السابق، ص 23.

المراجع باللغة الفرنسية

- ADAM (Jean Michel) :
Pour lire le poème,
Ed. De Boeck-Duculot; Bruxelles-Paris. 1986
- ANIS (Jacques) :
"Visibilité du texte poétique", in, langage Française,
n° 59,
Larousse, 1983.
- CHEVALIER (Jean), GHEERBRANT (Alain) :
Dictionnaire du symboles,
Ed. Robert Lafont/Jupitier. Paris 1982.
- GRIMAL (Pierre) :
Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine,
Ed. P.U.F. Paris. 1986:
- GRIVEL (Ch.) :
Production de l'intérêt romanesque,
Mouton, Paris-Lahaye. 1973
- JAKOBSON (Roman) :
Essai de Linguistique Générale, Tome I.
Ed. Minuit, Paris. 1963.
- LAPACHERIE (Jean Gérard) :
"Ecriture et Lecture du calligramme", in Poétique n° 50.
Avril 1982.

- دار تونقال، الدار البيضاء، 1988.
- الطرابلسي (محمد الهادي) :
بحوث في النص الأدبي،
الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، 1988.
- العهد (يمنى) :
في القول الشعري،
دار تونقال، الدار البيضاء، 1987.
- ب - المجلدات :
- بارت (رولان) :
«ماهي الكتابة؟»
تعريب محمد بركدة، مجلة الكرمل، العدد الثاني ربيع 1981.
- جنيت (جبران) :
«حالة مزدوجة للكلمات، فالفيري وشعرية اللغة»، تعريب مالك
سليمان، مجلة كتابات معاصرة المجلد الخامس، العدد الثامن عشر،
أيار - حزيران 1993.

• حديث الساحل
في ضوء النصوص
القديمة والأطلال

د. محمد فنطر • الفينيقيون وقرطاج
في ربوع اللوبيين
أسلاف البربر

• مدينة كركوان
مدينة بونية
بالوطن القبلي

جذور

حديث الساحل في ضوء النصوص القديمة والأطلال

الساحل التعريف الجغرافي

لما الجغرافيون والمؤرخون الرومان خلقد أشاروا إلى ربيع الساحل تحت اسم «بوزاقيوم» Byzacium هكذا أشير إلى الساحل في مصنفات ورو (116 - 27 ق.م) وإفلينوس الأكبر (23 - 79) ونيقوس ليويوس (64 أو 59 ق.م. - 10 م). ومن تحذروا عن ربيع الساحل لاهذ من ذكر استيفانوس البزنطي وهو نحوي يوناني عاش فيما بين القرن الخامس والقرن السادس وقد ألف معجما جغرافيا تاريخيا يضم أسماء المواقع وعادات سكانها ويشير إلى أول المدن والشعوب والمستوطنات وفي هذا المعجم تحمل الربيع الساحلية اسم «بوزاقيا» وقد سماها بطليموس «بوزاقييس».

ولقد وجد لعرب الفاعمون هذه التسمية القديمة لربيع الساحل واستخدمها الشاعر العربي القاضي عبد الرحمان بن زياد ابن أنعم في رسالة إلى أمه ختمها بأربعة أبيات من الشعر. أوردها المؤرخ المرحوم حسن حسني عبد الوهاب في مقال بالفرنسية عنوانه «Le nom arabe de la Byzacène» نشره بمجلة كانت تصدر بتونس تحت اسم Revue Tunisienne ونشر المقال في العدد 38 - 40 من هذه المجلة الصادر سنة 1939 ص. 201-199 .

الربيع المظلة على البحر شرقا من التقيضة - أو نابل - إلى جينينة على أن العمق نحو الغرب يتفاوت وقد تمتد إلى سفوح الجبال والهضاب القابعة لما يسميه الجغرافيون الظهر.

الاسم العتيق

لقد أشار المؤرخون والجغرافيون القدامى إلى ربيع الساحل وكانوا يطلقون عليها اسم «بوزاقيس» أو «بوستيس». هكذا أوردها المؤرخ اليوناني بوليبيوس (202 - 120 ق.م). لقد أشار إلى هذه الربيع الساحلية في حديثه عن المعاهدة القرطاجية الرومانية ويستفاد من كلامه أن القرطاجيين يمنعون منعاً باتاً دخول السفن الرومانية مياه البوزاقيس ويقول تعليقا على هذا البند من المعاهدة :

يبدو لي أن القرطاجيين لا يريدون أن يتعرك الرومان على ربيع البوزاقيس لما تقاز به من الحصب والثراء ويستنتج من هذا الموقف القرطاجي أن ربيع البوزاقيس كانت منطقة مغلقة لا يدخلها إلا القرطاجيون أو من سمح له بذلك من قبل السلطات القرطاجية.

ذكرت القيروان فهاج شوقي

واسن القيروان من العراق ؟

مسيرة اشهر للعيس نصا

علي الحبل المضمرة العناق

فابلخ انعم وبسي اسه

ومن يرجي لسا وله الشلاق

بان الله قد خلى ميبلي

وحد بتا المسير إلى مزاق

«Qairouan et son souvenir ont attisé ma nostalgie.

«Hélas ! Combien est lointain Qairouan du Irâq (Mésopotamie).

«Des mois d'étapes pour les chameaux coureurs au poil roux,

«Des mois d'étapes pour de rapide chevaux de

acc.

«Mais dis à Anom, dis à ses frères et à tous ceux

«... que nous est chère et espérée

«... De n'a ouvert le chemin du retour,

«... accélèrent marche vers Muzâq».

وأورد ابن عبد الحكم اسم المزاق قائلا: «الْمَزَاقُ الْقَدِيمُ

بومئذ تدعى مزاق». وأشار ابن عبد الحكم إلى «مزاقه» في

حديثه عن تراجع حسان ابن النعمان أمام زحف الكاهنة متجها

نحو طرابلس فلاشك أن المؤرخ ابن عبد الحكم والشاعر عبد

الرحمان بن زياد ابن انعم كلاهما نقل لفظه مزاق عن المحيط

الاfrقي الذي كان يتحرك فيه ولقد كان الاسم معروفا لديه

متداولاً بين الناس وهو من الموروث الحضاري القديم.

والغالب على الظن أن القدماء من يونان ورومان وجدوه

في أفواه اللوبيين من سكان البلاد فنقلوه إلى لسانهم مع

تحريف فرضته قوالب لغة الناقل.

ويبدو أن مزاق منحدر من نفس المادة اللغوية اللوبية التي

أعطت «مزيج أو أمزيج» عبر تطورات صوتية تلاحت بتلاحق

الهجرات والغزوات.



نصب من قدس بعل - سوسة القرن الثالث قبل الميلاد

ولتفتح الأفق أمام المتطلعين إلى الأفق والراغبين في تحقيق مطامعهم وتزكيتهم.

إن روع الساحل تنعم بهذه الخطوة الجغرافية المناخية فتعلم بها كما نعم بها الذين تغذوا بمفاتيحها قبل الفتح العربي الإسلامي وهي الملامح والمفاتيح التي كانت لها منذ أقدم العصور التاريخية، ذلك ما أثبتته الباحثون في الجغرافيا التاريخية إستانادا إلى نصوص قديمة ومعطيات أثرية تروي جميعها قصة الإنسان الرائعة بما تضمنته من مغامرات ومطامح ومآثر: أرض أحبها وتقرع فيها وسقاها جند وعرقا.

فالسهول والهضاب والبحر والسبخان نتيجة حروف الدهر جيولوجيا والجحراف لكن للإنسان دور في تكييف المحيط ولاشك أنه من كباد عوامل الانجراف. فالجبال والهضاب قد تحوّل إلى كتل من الصخر أو إلى حجارة منخورة قوالب تسخر لبناء المدن وإنشاء المعالم من حصون وقلاع ومهابد وقصور مما يستقر فيه ويطمئن إليه أهل الحضر وأهل المدن فمن بين الكتب القديمة التي تغيد المؤرخ الباحث عن أوضاع الملاحة في هذه الروع قبل الفتح العربي الإسلامي تقرير وصفي للمعارك التي عاشها يوليوس قيصر إبّان الحرب الأهلية التي كانوا يحولونها إلى ولاية أفريقية مع العلم أن العديد من تلك المعارك دارت رحاها في هذه السهول وأشرفت عليها هذه الهضاب كما عاشها البحر وعاشتها السبخان. يُعرف هذا التقرير تحت عنوان: «الحرب الإفريقية» ترجمة للعنوان اللاتيني Bellum Africum.

وفيه إشارات إلى الأوضاع الاقتصادية من زراعة وتجارة. وأورد التقرير أسماء المدن التي تحرك إليها قيصر ولعله فرض عليها واجبات عسكرية من حيث الميرة والمساهمة في تزويد الجيش القيصري بالحبوب والزيتون والخمور والعلف ومن بين هذه المدن سوسة وكانت تسمّى هدرميثوم والنستير واسمها القديم رُسُفينة ومنها مدينة كانت تدعى وزَيْتة وتوجد أطلالها بين مصدور ومنزل النور ومنها لغتيس وهي لمحة ومنها الديّاس وكانت تسمّى طيسمة. ومن المدن التي تعرض إليها هذا التقرير

وأورد يوليوس في السّفر الثاني عشر من تاريخه أن المزاقيس كرة دائرتها تذرع ألفي اسطادا أي ماينين عن ثلاثمائة وخمسين كلم. وقد لا تختلف في مواصفاتها الجغرافية عن التي تتصف بها اليوم روع الساحل. سهول تتخللها بعض الهضاب أو تشرف عليها وفيها سبخان تتجمّع فيها مياه السيول التي لا تستطيع الوصول إلى البحر وقد يكون لتلك السبخان متنفس نحو البحر كسبخة الكلبة أو سبخة نهيلة في ضواحي قصور السّاف ومن السبخان البعيدة عن البحر نهجد الإشارة إلى سبخة سيدي الهاني وسبخة المكئين. ومعلوم أن لهذه السبخان دورا تقوم به لفائدة الفلاحة وال عمران عامة فهي وإن تبخر الكثير من مائها تقوم مقام المزاينات تتجمع فيها مياه الأمطار وتسرّب إلى الأرض وتغلّي مانسيمي بالميدة أمّ الأبار السطحية التي تقينا وتقي مزرعاتنا شرّ العطش وهكذا تكون السبخان مقوماً من مقومات الزراعة وامان سبخة جنت أو تمّ تصريف مائها إلى البحر إلا وضعت الميدة ويخلت مما قد يؤول إلى تطوّر العيون السطحية وتصبّت دواليب الأبار وتغلّي الأرض خضرتها وتزداد ظروف العيش قسوة.

ومن ملامح هذه المزاقيس حضور البحر يبدو لك من حيث كنت مغربا حينما يلوح ببشب ألوانه وروعة كنوزه وتراه رهبا مريعا حينما آخر كشرا عن عارم أمواجه المكفهرة وهي تقص عليك مأساة بحار عبثت بسفينته العواصف وسقط أكلة للحياتان ونجد صدى لذلك في الأغنية والأسطورة وفي لوحة القسيساء ومهما يكن من أمر فالحوار بين الأرض والبحر متواصل بناء مما يجعل روع المزاقي محظوظة بمناخ يسوده الاعتدال والبرق في ذلك فصل كبير زواج حبّ قديم بين البحر والأرض كان ومازال أثره عميقا في النفوس والمواقف والسلوك.

فهي إذا سهول ساحلية ومن لا يعترف بجمال الشواطئ الرملية في هذه الروع؟ سهول وشطآن متتالية ليس فيها حواجز تعوق الاتصال بل كأنها صوّرت لتساعد على الاتصال



صرح يوني في ضواحي البقلاعة (القرن الرابع قبل الميلاد)

مدينة أجّر ويبدو أنها تلك التي تركت مكانها لمدينة قصور الساف. ومنها باحة التي بقيت بصماتها في واد باجة وكانت النصوص القديمة تسميها واحة والمعادلة الصوتية بين الواو والياء واردة ثابتة وجاء في التقرير إشارات أخرى يفيد منها المؤرخ بعد جمعها وتصنيفها وتحليلها.

وإلى جانب ماورد في النصوص القديمة نجد وثائق ملتصقة بالأرض وكأنها بصمات الذين استوطنوا هذه الربوع قديما منها المدن ومعالمها كسلسلة ولجم وكانت في القديم تسمى توزردون وهو الاسم الذي ورد في النصوص اللاتينية في صيغة Thyzdrus قلت توزردون استنادا إلى معطيات لغوية واستنادا إلى الموروث التيونومي. « والتيونوميا » هو علم يتناول البحث في الأعلام الجغرافية من حيث توزيعها ودلالاتها ما أمكن وتواترها مع محاولة إرجاعها إلى أصولها اللغوية إلى غير ذلك مما قد توحى به للباحث والمؤرخ بالخصوص.

فقد أصبحت تيونوميا علما من العلوم المساعدة للتأريخ. قلت توردرة « استنادا إلى معطيات لغوية

حيث أن الاسم القديم كان يتركب من الأحرف التالية : تا - راو - زاي - دال ورا. أما « وس » في اسم توسدروس « فهو لاحق لاتيني أدخل على الاسم المحلي لإخضاعه لقوالب اللغة اللاتينية. فإذا تم حذف هذا اللاحق اللاتيني بقي من الاسم القديم « توزدو » وعلمهم كانوا يطقونه « توزدو ». علم أن الكثير من أعلام اللوسية لادمه منه والجغرافية كانت تنتهي بلاحق « س » من د ب

مستحسن. وسيجن وزمن فالأرجح أن الصيغة اللوبية لهذا العلم الجغرافي كانت إذن «توزدرن» فلما كان الفتح العربي أدخل الاسم إلى قالب عربي فقالوا «توزدرة» وتاء التأنيث من خصائص الأعلام الجغرافية في لسان العرب.

ولكن كيف يمكن القول إن العرب نطقوا بالاسم على صيغة «توزدرة» وليس في التصوص العربية ما قد يدل على ذلك. ومعلوم أن المؤرخين والجغرافيين العرب ذكروا مدينة لم ولا أثر في كتاباتهم لتلاسم القديم. هنا وجب الرجوع إلى التوبونوميا أو قل لا بد من استفتاء الموروث التونومي. كنت في السنوات الأخيرة. أبحث في قضايا تاريخية وأثرية تتعلق بالوطن القبلي فإذا بي أتوقف عند منطقة تحمل اسم «هنشير توزدرة» وقد ذكره الأستاذ عبد الرحمن عبد اللطيف في كتاب عنوانه «صفحات من تاريخ مدينة قلبية».

فعمدنا تعرّكت على هذا العلم الجغرافي في ربيع الوطن القبلي تذكرت قضية اسم مدينة لم القديم والمحاولات التي قام بها الأستاذ الزميل الهادي سليم سميا وزا. الوصول إلى الصيغة المحلية القديمة ودالاتها ولكن كيفية الرظ بين اسم «توسلوس» بصيغته اللاتينية وتوزدرة بالوطن القبلي ؟ هنا يجب ألا ننسى أن التواتر من خصائص الأعلام الجغرافية في بلادنا بل قل في المغرب الكبير عامة. فإذا بقينا في حدود البلاد التونسية نجد تبرة في ولاية بنزرت ونجد تيربومايوس في ولاية زغوان ولعل طبلية صيغة أخرى لتيربو وكذلك الشأن بالنسبة لطيلبو في ولاية قابس ثم نجد تيزرت في ولاية قابس ونجد تيزرات في الوطن القبلي والأمثلة العالكة على هذا التواتر كثيرة قد يطول صرداها. فليس من الغريب أن نجد مدينتين تحمل نفس الاسم فيمكن الانطلاق من الثابت لمعرفة أو استرجاع المصحي ؟ أفلا يمكن في صورة مما ثبت ونحدي الأعاصير المضاربة اشتقاق ما أتى عليه الذعر ؟ بل لا زال اسم مدينة الجم القديم لكنه زميله إذ صَحَّ هذا التعبير ثبت بالوطن القبلي وهو مؤهل لمساعدة المؤرخ وإنارته وتكينه من العثور على المختفي.

قبلاستناد إلى هذه المعطيات نتبين جليا أن مدينة لم كانت تسمى توزدرن ولما تم الغزو الروماني ترومن الاسم فأصبح ينطق «توسدروس» فسقط اللاحق اللوبي وعوض بلاحق لاتيني «وس». ثم لما كان الفتح العربي اختفى الاسم القديم وحل محله اسم لم في ظروف مازالت غامضة ويبقى لفقها - اللغة اللوبية البحث عن مدلول توزدرن.

وإذا أدرجت هذه الفقرة التي قد تبدو طويلة حول التوبونوميا وحول الاسم القديم لمدينة لم والصيغة التي يمكن تبنيها لتعريبه فذلك لأن المناسبة طيبة واعتقادي أن مثل هذه الملتقيات واغر للبحث والتعمق في قضايا مازالت تشكو ضبابية العموميات أو تشكو منزلقات الفرضيات والتخمينات الفردية الغير المعقدة، فمازلت ترى الكتب المدرسية تحمل أخطاء تعود إلى مثل تلك الفرضيات والتخمينات الخافية التي هي بها اجتهد من لاحق له في الاجتهاد في مثل هذا الميدان والاجتهاد لا يحد إلا للذين يستطيعون الرجوع إلى الأصول والمصادر الأولى ولا يكتفون بوسيط قد يجرهم إلى هوأ الخطأ وهم يعتقدون مطمئنين أنهم في رحاب الواقع والحقيقة التاريخية.

قلت إن المناسبة طيبة لاسيما ونحن في ربيع الساحل ومدينة لم غصة بتاريخها التليد والدور الذي قامت به مساهمة في تذكية الحركة الاقتصادية وفي ازدهار الفلاحة وهي غصة بالموروث الحضاري الذي تغص به قاعات المتاحف ومستودعاتها في باردو وفي لم وهو يشهد بمصاحبة الحرف وروعة الصورة على نحو الفلاحة في هذه الربوع بر وحرار. وماعدنا نتحدث عن المعطيات الأثرية لا بد من ذكر ألواح القسبيسا- وكم من زائر يحمل بهذه الربوع قادما من أقاصي المعمورة لتتمتع العين بما أمتع الأذن وغدفي الوجدان : لم ومتعتها فحما في سماء المعرفة والفن وكم تزخر هذه الأعلام بأخبار الذين تصوروها وصوروا واستأنسوا بها واطمأنت نفوسهم بجوارها مفروشة على الأرض كاليسط في البيوت وفي المعالم الترفيفية والدينية وغيرها.



سلة أسماك من سوسة (ههرميتوم) القرن الثالث ميلادي



مع نقشه حد حوده جعل في III ق. م.

ولا شك أن لدارس شؤون المزارق قبل الفتح العربي معطيات أثرية أخرى عديدة متنوعة منها ما يرتبط مباشرة بالقطاع الفلاحي ومشتقاته فالمواني تدخل في ملف الفلاحة البحرية والقوارير الفخارية من فصيلة الأنفورات لها علاقة مباشرة بالفلاحة فهي الحزن والتصدير. لقد عثر على مجموعات كبيرة في هذه الحاويات أثناء الحفريات وفي قعر لبحر بعرضه وساحله قرب المواني. والمولعون بالفوص يصادفون مثل هذه الأنفورات سالمة أو مهشمة فهذا يخرج بها كاملة وبالفقره وذلك لم سعه الخط إلا بحر... منها حلز أو عرود أو شطه من بطش... والفوص في مياه المدن الساحلية وضواحيها وأعد سخي وكلكم سمعتم بقصة سفينة المهديّة وروائها وقد احتفظت بها أمواج البحر ورماله قرونا ثم سلّمتها مفاجأة سارة فأقبل الماهرون في الفوص عمقا وسحرًا وبراعتهم ومهاراتهم التقنية ليخرجوا لنور الشمس ماكانت الهيتان به فخورة فكانت نتيجة أعمالهم طيلة مواسم تعددت مجموعة من التحف والأعلاق يتباهى اليوم بها متحف باردو وقد أفردوها بجناح في الدور

لأول هيئ. خصيصًا لها وسُمّو «قاعات المهديّة» ومن هذه التحف ورائع من لفن اليوناني الأصل أساطين وتحن نوسة قوريشة وباطيات من رخام أبيض تزخر فيها نحتات بارزة تحكي أسطورة باحوس وأسناعه من قبلي وباحوسات وقد أوتفت تحمة عملها

تحمّلن القيثارة أو المزمار وهذه نبرديات تملّطن وحوشا بحرية منها الحصان والثور والكلب والتمسك والأيل والغزال والفهد والعنقا وطيور أخرى كالدّيك والبجعة وغيرها.

ومادما نتحدّث عن البحر وعن نبتونس إله البحر نجد الإشارة إلى لوحة من أروغ ما أبدعه الفسيفسائي الأفريقي عشر عليها بالشّابة وحولت إلى متحف باردو حيث تمثّلت فيها وتمثّلت بها آلاف العيون على اختلاف الأصقاع والألوان ومن لم ير نبتونس الشّابة ثقافته تشكو فراغا أو فجوة لا بدّ من ملئها ورتق فتحتها فهي على جدار قاعة تحمل اسم دقّة ومامن شك أنّها جديرة بقاعة تحمل اسم الشّابة وكم تكون الفائدة البيداغوجية لو تمكّن الأطفال في بلادنا من معرفة اللوحة عن طريق الصورة المفسّرة ثم بالمعاينة ضمن رحلة تحمل اسم «نبتونس الشّابة» فاعتقادي أنّ مثل هذه الدّروس الحضارية تغدّي الطفولة كما يغذيها ثدي الأمومة.

وليس حديثي عن نبتونس سوسة والشّابة من باب المجانيّة بل تتارلتها وثيقان كلّفاهما تتصل أوثق ما يكون الاتصال بالفلاحة تهما الأرض والبحر بل قصّة مختزلة لزواج البحر بالأرض وللبحر عندنا رجولة والأرض تمجيد للأثوثة ولافضل للرجولة على الأثوثة في الزّواج والإخصاب. فنبتونس على بيع أو كدريج أبيض يشير إله البحر بعنقه وثرائه وعلى لوحة الشّابة صوّر الفسيفسائي الفصول الأربعة الصيف بسنابله والخرنوب بكرومه والشتاء بزيتونه والربيع بوروده فكانت بهذه اللوحة أغنية البحر والأرض وما الفلاحة إلا حوار متواصل مع الأرض والبحر وكان الإنسان هذه الربوع شعر بضرورة هذا الحوار المعطاء : بحر بثروات غذائية قد لا تحصى وأرض بكروزها سخية مالم يهمل الإنسان بحرقه وعبقريته فورا - كلّ عطية هبة.

والحديث عن الفلاحة في ربوع الساحل قبل الفتح العربيّ الاسلامي لا بدّ أن يتناول الأعمال التي أنجزها الأول للحصول على ثروات البحر وكثوز الأرض. لقد أشرت إلى المواني ومنها ثمينة تلك التي توجد أطالها بشط مريم ومنها سوسة

فهاجوا وماجوا رقصات جنونية ليس المجال هنا لوصفها بل أدعوكم لزيارة المتحف لمعاينتها والاستمتاع بملامحها وفوانيتها في السّكون وفي الحركة وفي الأشكال، والأحجام.

فهي سنفونية عزفها النحات بأدواته المختلفة لما استجاب لها كما تستجيب حور العين في الجنّة لمن فتحت له أبواب الجنّة. فالباطيات فاتحة أفواها تغريك فتشدّ بصرك وتوحي لك بأسرارها. وتقول جهرا ما لا قدرة لها عليه بالكتمان وفيها للذين يعلمون دلالات أخرى كثيرة ولكلّ منّا قراءته ولكل صياد طريقته وصيده.

وأخرج الفواصون بقايا السّقيفة وتحفا أخرى من برور أو رخام ولعلّ أشهرها وأبدعها نقاش رياضيّ شاب فاز بالبطولة فنال إكليلا تراه على جبينه وهو يلامسه بحركة لطيفة تحكي التواضع، والاعتزاز بعيدة كلّ البعد عن الغرور وكان للفوز ثقل المسؤولية وكان الفوز يوحي بالاثّوان ومواصلة الجهد لأنّ في الفوز إكليلا من غضّ الزيتون أو الرّند وفي الفوز رقة لنوبك وبني ديارك وفخر للأرض والوطن. هكذا كان مدلول الرّياضة عند القدما في كلّ الأقطار المطلّ على هذا البحر العتيق.

ومادما نتحدّث عن البحر نجد الإشارة إلى ألواح فسيفسائية تقصّ علينا مغامرات نبتونس منها لوحة عُثّر عليها في سوسة وقد تمثّلت بها قاعة استقبال في بيت من بيوت هدرميّتوم يعود إلى ما بين أواخر القرن الثاني وبداية القرن الثالث بعد الميلاد وقسّ اللوحة مايثيف عن مائة وخمسة وثلاثين مترا مربعا طولها ثلاثة عشر مترا وكسورا وعرضها عشرة أمتار وربع يتوسطها معين مجوگ الأضلاع استأثر به نبتونس على متن كدريج والكندريج عربة يجرّها أربعة جيا - نراه ماسكا يسيراه سنانه المميّز وعنان الجيايد وبلوّح يميناه ينصّ الجيايد وفي عينيه قرأ الغضب الشّديد؛ ونسّم الفضاء حول إله البحر ستا وخمسين رصيبة على شكل دوائر أو معينات مجوفة الأضلاع تحيط بها قلائد من الرّند وفي كلّ رصيبة مشهد أسطوري فهذه عرائس البحر راجلة



شاعر من شعراء سوسة في العهد الروماني (القرن الثالث ميلادي)

والمنستير ولمطة وطيسة ولعلها كانت تسمى تداش فتحوكت إلى دماس قرب البقالطة والمهدة ولعلها كانت تسمى حمى والثابة وأحونه ويوجد أطلالها في هشبير نظريه على بعد خمسين كيلومترا شمال صفاقس ومن الموانئ التي تستحق مكا في هذا لبحر صبا - سلقطة على أنه مارال ستوحب أبحاثا معمقة للتعرض إلى مواضعه، إلى دوره الاقتصادي صيدا بحرب وتجارة، وكتفي هـ بالإشارة إلى لوحة فسما، توجد بمدة سنة - Ostiq - جب - روما في العصور القديمة ومن حصنصه أنه كان ملتقى الشركات التجارية فكان لمدينة سلقطة بعثة تجارية يميناً، أسسة ووكان رمرها باطور مدينتهم رسموها لوحة فسلسانية حسنتها مريعات سودا، ومريعات بيضا، فهذه معلومات حيذة حول البحر والتجارة كما أنها تمكّن من عصور ميب، سلقطة الذي كان يساهي باطور بديع قبل إنه أوحى بشكل صومعة جامع عقبة بالقروان.

أما الحديث عن فلاحه الأرض فلاشك أنه يطرح قضية المياه والمسبات المائية بالإضافة إلى لصهاريج القديمة وغالها مارال تترقب حردا نظاماً يجمع بين ما أشير إليه في الكتب والمحللات المحنصة وبين المعاينة الميدانية ومجدر الإشارة إلى بركة الرّمانة الموحودة في صواحي سلقطة كما لايز من ذكر قناة نفرت ميرا في البحر الصلد لتصل بين البحر وساحة محيلة. كان لهذه لغنة

القرطاجيين في هذا الميدان وكان لهم باع في ركوب البحر وكان لهم اسهام في علم الزراعة فعلى ضوء المعطيات الأدبية والأثرية المتوفرة نستشف الحقول والبساتين كما كانت أيام الدولة القرطاجية وقد تكاثفت فيها الأشجار المثمرة أخص بالذكر منها الزيتون ومعلوم أن القائد القرطاجي حنبعل كان شديد الحرص على غراسة الزيتون بل كلف جندوه بتهنئة الأرض لتكثيف غابات الزيتون في ربوع المراق وثابت أنه كان يؤمن بما للفلاحة من دور خطير في حياة الدولة ومصير الأمة فلقد أيقن أن على قرطاجة كسب معركة الفلاحة إذا أرادت تجاوز هزيمة جامة، فلا استقامة لأمة مالم تسهر بجد على استقامة شؤون الأرض وازدهار الفلاحة وفي الأرض حماية الشعوب وأمنها وأسباب استمرارها وثباتها. لقد كانت شؤون الفلاحة مزدهرة في ربوع الساحل برآ وبحرا قبل الغزو الروماني ومعه وان لم تفرده السلطات الرومانية في مضايقة الفلاحة الأفريقية وتواصلت تلك السياسة حتى نهاية القرن الأول بعد ميلاد المسيح ولم يكن الانفراج إلا بعد موت الامبراطور قسطنطين سنة 96 ولم يتحرج بعض الشعراء المعاصرين له من التشهير بالزيتون الأفريقية ونخص بالذكر منهم الشاعر بروتيليس (50 - 144 م).

ولكن تغلب حب الأفريقيين للأرض، وصمدت الفلاحة وازدهرت ازدهارا منقطع النظير لاسيما في الساحل وقد نوه القدماء بسخاء الأرض في المراق حتى قبل إن الوحدة عند البذر تعطيك عند الحصاد ضعفا مائة وخمسين مرة، ولا شك أن مدينة جوزرة كانت من كبريات مدن المراق وساهمت في ازدهار الفلاحة الأفريقية ومعلوم أن جوزرة هي المدينة التي تحمل اليوم اسم القلعة الكبرى ولقد اهتم بأطلالها المؤرخون والأثاريون لكنها دراسات بقيت مبعثرة في الكتب والمجلات المختصة ونرجو أن يتناولها الباحثون جميعا وتحليلا حتى تبرز ملامح هذه المدينة وتتمكن من تقييم دورها وإسهاماتها الاقتصادية والثقافية وإشعاعها داخل البلاد وقيما وراء الحدود.

ومازال دور في تصريف المياه وضمان توازن مستوى الماء بين البحر والسبخة فكلمنا ارتفعت المياه في السبخة إثر تهاطل الأمطار شتاء أو خريفا تسربت نحو البحر. إنها قناة من انحياز القدامى على أنه من العسير تواريخها بكل دقة، نقروها في سمك الصخور إتقاء شر الفيضانات ومعلوم أن مياه المستنقعات والسباح إذا اكتسحت أرضا خضبة قتلتها أو قل حكمت عليها بالعقم فتصعب خاوة. كان إذا لا بد من حماية الحقول المتاخمة لسبخة بحيلة من شر الملوحة. فكلمنا تكاثرت مياه السبخة امتصتها القناة وألقت بها في البحر وقد تتمازج مياه البحر ومياه السبخة داخل القناة أحيانا وقد يدفع الفضول أسماك البحر نحو السبخة فتستعملها وتكث فيها لما تجده من واخر الغذاء ويقال إن بعض الصيادين كانوا يلقبون صانيرهم في مياه القناة ويهدون غافين وللصباح فضل على الفلاحة كبير فهي خزانات توفر الرطوبة تبهج وتزود المائدة تسرا إلى العرق. فلا بد من حسن التصرف مع السباح حتى يتغلب خيرها على شرها. فقد تكون ملجأ للبحر وناقلات الأمراض كحصى المستنقعات لكن اللجوء إلى تحفيظها بنسب في انخراط توازن المحيط ويكون القضاء على ضرر تنقلته منه المائدة السطحية. وكمن من يثر جف بجفاف السبخة المجاورة.

تلك بعض المعطيات الأثرية حول الفلاحة برآ وبحرا تشيد بازدهارها غالبا في ربوع الساحل كان ومازال سعيها والأرض كانت ومازلت معطاء تحتضن حقولا وبساتين فسحة الأرجاء تتعاقد فيها أشجار اللين والزيتون والكروم والرمان والزروع إذا استوى على سوقه يعجب الزراع. ففي الكتب القديمة إشارات إلى آل عبيد ملقوث وحنبعل وكانوا يملكون مزارع وضيعات بنوا فيها قصورا ريفية حصينة بأبراجها الباسقة ذلك أن الفلاح البوني كان يقيم في مزرعته ليشرف مباشرة على إنجاز مشاريعه الزراعية عملا بتوصية تقدم بها ماجون القرطاجي صاحب الموسوعة الفلاحية : ومضمون التوصية قوله : «إذا اقتنيت ضيعة فبادر ببيع بيتك في المدينة» فليس من الغريب أن تستفيد هذه الرؤى من تجارب

مدينة كركوان
مدينة بونية
بالوطن القبلي





على بعد 12 كلم شمال قلبية
صخور تشرف على البحر ومن
يرائها تتمطط الأرض وتعلوها تربة
سوداء تتم عن مكشورات زراعية
ثرية. على أن سكان المنطقة من أهل
الريف يزعمون أن الحقول التي تعرف
باسم دار السعفي كانت تُخصّص
لزراعة الحبوب كلما أمكن افتتاحها
من قبضة الأشواك وأقزام النخيل
وغيرها من النباتات التي كانت
تستفيد من أديم الأطلال.

سلامح المدينة

انطلقت أول حفرة نظامية خلال
سنة 1953 ومازالت بعض أجزاء
المدينة تحت الردم لكن المعطيات
التي لدينا اليوم تساعد على تصوير
ملاحم مدينة بونية في الشكل الذي
كانت عليه فيما بين نهاية القرن
الرابع والنصف الأول من القرن
الثالث ق.م.

على أن أقدم المظاهر التي تمّ
تشخيصها يعود الى القرن السادس
ق.م. كذلك لدينا مدينة مؤرّخة بكل
دقّة ومن حظ الأثاريين هذه المرة أن
خلا الموقع نهائيا بعد سقوط المدينة
البونية

فمن وراء هذه التهيئة العمرانية والعمارة السكنية والدينية نَقَبْ على برامج تشمل كل العناصر الضرورية مستجيبة الى الحاجة المادية والحاجة الروحية وكذلك تَتَبَيَّنُ كم نحن بعيدون عن تهم الخلط والتشويش التي كثيرا ما وَجَّهَتْ الى العمارة البونية.

الزخرفة

الغطاء سخي في هذا القطاع أيضا، هناك الزخرفة العُضُويَّة من أساطير وعقود وتيجان وغيرها، والزخرفة التَّجْمِيلِيَّة من مجوهرات ومقوَّرات وغيرها من الأشكال المنحوتة أو المسبوكة من جصٍّ وقد أبدع المصارعون الذين كانوا يحسنون استخدام القالب والمُتَحَتِّ، وكثيرا ما تتحلَّى الساجات المصنَّعة والمسبوكة بالوان زاهية كالأحمر والوردي دون زُهدٍ في الألوان الداكنة كالأسود والرمادي.

الاقتصاد

يشاع على حلاف الحياة الاقتصادية بمدينة كركوان سألنا المعالم وسألنا الكُلَّيَّ التي تَمَّ العثور عليها أثناء الحفريات، كالآدوات المنزلية والنقود والفضلات والآلات وغيرها، تتمثل الظاهرة الأولى في غياب الريف بل تتميز الحياة في مدينة كركوان بالطابع الحَضَرِيّ، فليس في البيت شيء يتعلق بالريف أو يشير الى الحقول وليس في البرنامج المعماري ملجأ للدواب.

أما الحرف فأتاها متراجدة : النقاشون والجصَّاصون والبنائون بل نجد كل ما يتعلق بقطاع البناء فضلا عن النُسَّاجين والصَّباغين والمُلاحين والفخاريين والأيقونيين.

السكان

هناك مؤشرات تدعم فرضية تواجد عُنْصُرٍ لُوبِيٍّ متين منها البرامج العمرانية وأبرزها التركيبية المتداخلة ومنها بعض الأواني المجبولة الى جانب النقاش وبعض التقاليد الجنائزية

التهيئة العمرانية

تُمَثِّلُ مدينة كركوان كسبا كبيرا من حيث التهيئة والهندسة العمرانية : شوارع فسحة الأرجاء مستقيمة تَتَّعَامَدُ وتُصَوِّرُ رقعة شطرنج تتربع بين خطوطها البنايات. ولقد أَقْدَتِ الأسفار أن الشوارع جاءت نتيجة تَصَوُّرٍ مُبَيَّنٍ من قبل المهندس المعماري ثم كان الإنجاز. وتوجد ضمن هذا النسيج بِطَاحٌ هُيِّئَتْ لتستجيب للحاجة الاقتصادية والاجتماعية ولا ننسى حزام المدينة بل حزامها وبواباتها وأبراجها برج مقوَّر الجبهة وكلها معطيات جديدة.

العمارة السكنية

الغطاء وفير : كشف الغطاء عن أحياء فسحة وتَمَكَّنَّا بعد درسها من تقييم تنوع البيوت من حيث أشكالها ومن حيث تراثها، على أن أكثرها شاعا تلك التي تَتَمَحَوَّرُ حول الفناء بِسِطًّا كان أو مُروكًّا وقد يَدْخُلُون على هذه البنية تغيرات أو قل خَافَاتٍ تزيدها رونقا دُونِ أَنْ تَهْلِكَها على الأصل. فكلُّ من يزور المدينة يتوقف عند قِرفة الاستحمام وهي تتركب من مُعَبَّرٍ صغير يقوم مقام حجرة التياب ومن حَوْضٍ حِذَائِيٍّ الشكل فيه مَقْعَدٌ للستحم، فوجود هذه العِرفة الطريفة يُمَيِّزُ مستوى اهتمام سكان المدينة بنظافة الجسم وقواعد الصَّحَّةِ.

العمارة الدينية

لا يدُّ من الإشارة الى معبد تَمَّ كشف الغطاء عنه في المدينة وهو في مِلَفِّ العمارة الدينية يُعْتَبَرُ من أعظم المعابد البونية في غربي البحر الأبيض المتوسط، فمن حيث تصميمه تراه مطابقا للنموذج السامي يَدْخُلُهُ ذِي العمودين الأماميين وسقيفته والصحن وفيه ترى المذبح والتَّأَوُّسَ المخصص للصورة المقدسة، وله لواقح تَفْتَحُ على الصحن. ومن ميزاته ورُشْدُهُ أقاموها لصناعة الأيقونات الفخارية تَمَّ العثور على بعض بقاياها داخل التَّوُور.





الخامسة

تُمثِّلُ إذاً مدينة كركوان أو تامزرات عطاءً سخياً، فلقد تكلست بتمامها وكمالها في منتصف القرن الثالث ق.م. المدينة ومروجها وحقولها ومدافنها وإن لم تتوفر لدينا المعطيات الكافية لتحديد هـا بكل دقة. فـما زالت المـدافن مـحتفـظـة بـجزء كبير من أسرارها والقـبور التي تم كشف الغطاء عنها مازالت

تترقب الدرس والتحليل والنشر ثم لا ننسى أن قطاعات فسيحة من المدينة مازالت تحت الردم مستاثرة بكمية وافرة من المعلومات الثمينة.

حفريات المستقبل والأبحاث التي قد نتناولها ستساهم في تجلية الملامح وتقليص زوايا الظلام بالنسبة لمدينة كركوان والعالم البوني عامة.

ومن المعلوم أن المدينة كانت تتعامل كأحسن ما يكون التعامل مع اليونانيين ولنا في الواردات شهادة ولكن لا ننسى ثقل الشرق السامي فباعتبارها مجموعة بشرية وباعتبارها نسيجاً حضارياً ونتاجاً ثقافياً تبدو مدينة كركوان مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتقاليد الشرقية بدون رقت الرصيد اللوبي ولا رفض الحوار مع الثقافات الأخرى.

كاستخدام المفرد ودفن الميت على جنبه كالجنين. وإن لم تكن هذه التقاليد الجنائزية من خصائص اللوبيين فلقد وجدت في افرقة مناخا ساعد على حضورها وانتشارها.

اسم المدينة العتيق

وفي ما يتعلق باسم المدينة العتيق تصطدم البحوث بصمت المصادر المباشرة ويبدو من المجدي عدم اعتبار اسم كركوان بالرغم من شياعه بين الناس وتواتره في الكتب والدراسات ذلك أنه في الواقع اسم جغرافي لمكان يُسمى كركوان أطلقوه بصفة اعتباطية على مدينتنا، على أن شهادات أخرى وأخص بالذكر منها الوثائق العفارية والرواية الشفوية تسمح باعطائها اسم «تامزرات» وهو من أصل لوبي قديم.

الفنيقيون
وقرطاج
في ربوع
اللوبيين
أسلاف
البربر

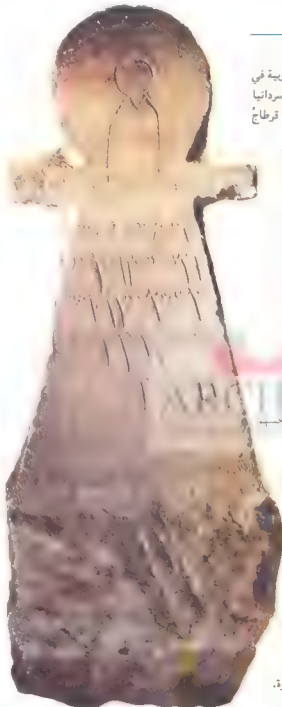




ما نكك الحضور العسقي يردد امتدادا وكشافة مبدئية لألف الثاني قبل ميلاد المسيح وبيع أوجع لثغث قرطاج سنة ٨١٤ د. أم عن تأسيس هذه المدينة فالأسطورة نشر إلى أميرة تدعى علبسة قبل إنها عذرت مدينه صور وحلت سواك عبي رأس جماعة من لصوص فكانت فرطح. على أن لدارس يرى لشروع فاست على أسس تاريخية لها علاقة مسنة بالأوضاع الاقتصادية والعسكرية التي كانت تسود البحر الأبيض المتوسط.

سبب ن فرطح مستوحاة رسمه حفظ لها في القصر ولعد ولعليه فيمت صدف للخطر الآشوري في المشرق وللخطر اليوناني في الغرب. لقد أسس الفنيقيون قرطاج ليتخلصوا من جشع الملك الآشوري ولتصعدوا لمراحله اليونانية. ومهما يكن من أمر تأسيسها فالثابت أنها كانت فاعلة غرقت فسائل الحضارة المشرقية في الربوع المطلة على غربي البحر الأبيض المتوسط ولأسيما في شمال القارة الإفريقية. فيحضور الفنيقيين وتأسيس قرطاج تقشع ضباب العصور الحجرية عن بلدان وأشعت فيها شمس التاريخ بما يتضمن ذلك من ثقافة متطورة متميزة وازدهار اقتصادي ونظم سياسية وظروف أخرى يفيد منها الفرء وتفيد منها المجموعة.

كان اللقاء بين اللوبيين سكان البلاد الأصليين وبين الذين أتوا عبر البحر من مدن لسراحل المشرقية فولدت حضارة جديدة نوء يزاياها القدماء ومازالت أطلالها ومخلفاتها تقص أحياها. استفاد اللوبيون من التجارب الفنيقية فأقاموا المدن والقرى وعمروها ببنائات تستجيب لحاجياتهم المدنية والدينية والعسكرية وغيرها واستنبطوا لكتابة لهجاتهم حروفا أشكل هديسة لا نحلو من حلال وتعير أوضاعهم السبسة فبشأت لمصار لومدينة ولاروديه وتأثر اللوسون بآداب العبيية فعدو نعل وتاست وأقموا له المعابد وقدموا القرين كفا شهد به أظه الحفرة في فسطية



يُقتصر تأثيرُ الفينيقيين وقرطاج على الريع اللّوية في
ولم يفتتح إفريقيا بل أدركَ أقطاراً أخرى نذكر منها سردينيا
حال إفريقية. وجنوب شبه جزيرة الإيبيريين وقد تركت فيها قرطاجُ
صليلة وجنا الحضارية من عمارة ولغة وديانة.

عَمَّتها الحظ ماذا بقي من تلك المدينة المجدية ؟ لقد اهتم
ولكن ماذا والآثاريون بالبحث عن أطلال قرطاج منذ
لوزخون والتاسع عشر وحلّ بها الأدباء والشعراء.
قرن الثامن منها أملهم : ذلك أنّ الرومان حطموا العاصمة
ستلهمونها وقدموها فريسةً للشهش وضحيةً للنهب وأكلتْ
جونية وقد لُتَّار لقد عاث فيها الجيش الروماني فساداً
عائقةً للشَّحوق موجعا فيها سبعة عشر يوماً لملياليها
ودام الحريق ينح منها حي ولم تثبتْ بقايا منها صليت
حتى لم يستعذت طوايقها وارتفعت. على أنّ الحفريات
برادها وبعد من كشف أطلال بقيت في بطن الأرض أنة
مكتن من كمن المدينة وتساعدنا على رسم ملامحها.
تحدثنا عن ا.

المدافن

لداي أجبار الأحيا. وحيا بسبعهم. حو حيا
نقص المدافن في عمق الأرض محفورة تبدو كالجباب
ها قبور في عمق غرف جنازية على أساس توفير
ن جوانبها غرثية للذين يغادرون عالم
لراحة والسكينة لمن الميت وصحة أشت
الأحيا. ويدفن في مختلف كما وتوعا
حائري قد سحر من حدر محلي و
هدد وعية هذه أقتة وقائم ومجوهرات
مستورد وهذه أت عمل أو أسلحة وغيرها
وتلك أدوات عمل الناس في حياتهم
من يستعمل جماعية. وفي العير نفسه
للمدرسة والجسم قرايين مصحوبة بأقوال وحركات
الهدايا والقرايطقوس. فالصواقف مدخل إلى عالم
تضبطها الطقة كنز من المعلومات تحصف الحياة والحضارة.
الأموال وكنز

البيوت

ومن بين الأطلال التي كشف عنها الغطاء بيوتٌ تعودُ إلى زمن حنبعل القائد الشهير فلقد شهدت تلك المساكن شبون الذي أمرَ بتفجيرها وإضرام النار فيها. وم سقى من جذرائها غمرته لأنقاض ولم تصله أشعة الشمس إلا بعد الحفريات التي أنجزها المعهد القومي للآثار بتونس بالتعاون مع بعض الدول الصديقة مس حظه شرفت عليها منظمة اليونسكو. فَبَداً حَيٌّ سَكَنِي كان يَزُورُ إلى البَحر من أَعلى رِوَة برصة وهذا حَيٌّ سَكَنِي ثَانٍ تَرَبَّعَ على الشاطئ بحميه جدار سميك يتصدى لفضب الأمواج، ولئن اختلفت البيوت مساحة وزخرفا فهي فصلٌ تُرى من قصور تاريخ الصارة السكنية : معلومات قيصة عن مواد البناء وعن التقنيات المعمارية والأشكال والأحجام.



موت دسبون

فكل عصر فيها يستحب إلى حاجة معينة : الممر المعكوف يتصدى لفضول الشارع والغناء الفسيح الأرجاء يزود البيت نوراً وهواءً نقياً والصهاريج تتجمع فيها مياه الأمطار وتُكسَّر لآب. لقاء.

الموانئ

لقد كُتب الكثير عن موانئ قرطاج بحوصه . فهذا مستطيل الشكل مفتوح أمام السمر لتجارة و كذبي مستدير الشكل لا تلخه إلا سفن قرطاج الحربية وتتوسطه جزيرة استوى عليها برج القيادة شامخا يشرف على البحر ويرقب الملاحة وعنه تصدر الآوامر والمعيمات بالتنسيق مع المراكز الساحلية الأخرى.

النوعاب

إنه أكبر المعابد في قرطاج وهو فضاء مقدس يحيط به جدار ليقييه شر التلوث ويضمّن طهارته وفيه كان القرطاجيون يقيمون شعائر خاصة بهيادة بعل حمون وتانيت وعُرف التوفات بالقرابين البشرية التي تُذكرُ بما جاء في الكتب السماوية عن إبراهيم الخليل وابنه.

سقوط الدولة القرطاجية

عظم شأن قرطاج وسيطرت على غربي البحر الأبيض المتوسط حينًا من الدهر وكم حاولت المدن اليونانية القضاء

على خضرتها في صفله دون جدوى ولكن برطاج لم تصمد في وجه قوةٍ فتيةٍ باتت تُزاحمها منذ بداية القرن الثالث قبل ميلاد المسيح : ما انفكت روما تتوسّع ويغلظ عودها حتى اصطدمت بقرطاج وكانت الحروب الثلاث : صراع دأب قرناً ونيفاً وكان رفاقته السيطرة على البحر الأبيض المتوسط. سقطت قرطاج سنة 146 ق. م. وتركت المجال لروما فهيمنت وفرضت رومنتها بالقوة والإقناع. على أن سقوط الدولة القرطاجية لا يعني نهاية الحضارة البونية بل ثبتت في القرى والأرياف ولعلها ساعدت شجرة العروبة والإسلام لتزكو وتثمر حتى كأن القيروان حفيدا القرطاجيين.



معركة زاما

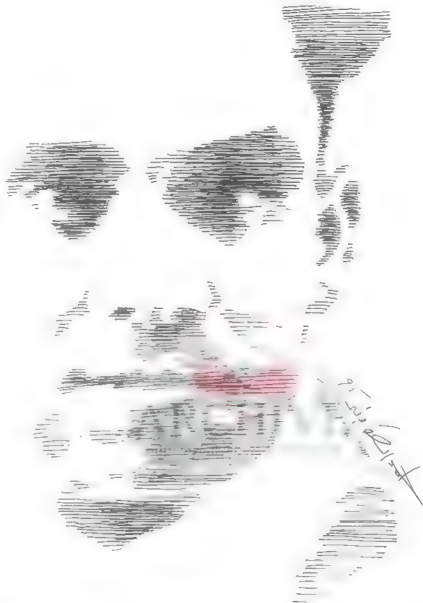
ستينية

الشاعر

أبي القاسم

الشابي

ملف العدد



«هذا الشاعر، الشاعر الفذ الذي طوت المنون صحيفة عمره وهو ما يزال في ريق الشباب، جدير بأن يعرف العرب في كل أقطارهم أين نبت وكيف عاش ولماذا تفتقت قريحته الجياشة بالثورة على الظلم والبشاعة والتواقة إلى العدل والحرية والجمال...»

ميخائيل نعيمة

«صلوات في هيكल الحب»

توفيق بكار

تأليفه. أكثرنا لا يعلم أن «الصلوات» قصة ذكرها الناقد محمد الحليوي في بعض ما كتب عن صديقه الشاعر بروي أن غانية انكليزية، من الرسامين، كانت قد زارت مدينة توزر ونصبت في أحد الشوارع لوحتها وجعلت تصور عليها بعض مشاهد الواحة. وأتفق أن مر بها الشابي فوقف على مسافة تتأملها وقد فتته منها، في شمس الجنوب، حرّ جمالها. ولم تنتف من الله حتى أحست بوجوده ذاك كل ما وقع بينه وبينها بطرق، ولا اهتمام ولا سلام ولا كلام ولا موعد ولا لقاء، لم يلقه ولم يلمسه وكانت كافية. فجاشت بالمشاعر نفسه، وأندت قريحته كطائرات صورا من الخيال، وكان القصيد وهذا ما جرى، من قبل، للشاعر الفرنسي «فيوم أبوللنار» مع حاضرة كندية. وأها مرارا فأحبها عن بعد وما رأتها قط ولا خطر ببالها شخصه. ولم تدرك إلا وقد شاخت أنها ألهمته أشهر قصائده في مجموعة «كحول» (Alcools) وهي «أغنية الذي في الحب حظه سي». ولم تدرك الإنكليزية إلى هذه الساعة، إن بقيت حية، ما فعل بالشابي شبابه وشعره بجمالها. وسواء أنه في الرسم ذكرها أم ظلت من غمر الهواة وسعدت في حياتها بالحب أم شقيت، وذهب عنها سناها أم بقي منه باريق، فصورتها عند شاعرنا ما دام القصيد في «روعة المعبود». شي. لم يكن يحلم به لأنه حلم الشابي بها. عفوا مر بها، وبرقة نظر إليها. وكان شاعرا، فوقعت منه موقع الرؤيا جلّت لقلبه «خفايا الخلود». كذلك عينه تنظر إلى

أبader بتوضيح ما أقصد بالشعرية. مفهومها عندي هو ما يكون به الشعر شعرا، قياسا على «الأدبية» وهي ما يكون به الأدب أدبا، وعلى القصيدة وهي ما يكون به القصص قصصا. فإنها، على هذا، لكثرة الشعر في الشعر وحيشا وقع من أجناس النصوص. لأنه لا يتحصر في الكلام المنظوم، وإن كان مجاله المفضل، بل يمدد إلى ضروب النثر كلما عملت فيه اللغة عملا «شعريا» فغير القصيد هي إذن. وإنما هو وعاء لها يمكن قد توجد فيه وقد لا توجد. وفي كل حال بنسب متفاوتت تفاوتت النصوص قوة وإمضاء. الشعر قصيد ولا كل قصيد شعر. وإن حاز على لفظ الفلاسفة قلت: الشعر هيولي من صورها القصيد، بل أقول، ما قال ابن رشيق في اللفظ والمعنى، القصيد جسم روح الشعر، إن كان وروح الشعر الشعرية.

ولا يعنيني منها هنا مطلقها، خلاصة خلاصتها، إن حقت، تستخرج من كل شعر. فذاك شأن العلماء من الإنشائيين، وما أنا بمقام علم فأنظر وأشرح. بل بمقام نقد أشرح وأعلن. ولا يعنيني منها ولا حتى عمومها في سائر ما ألف الشابي فلست أرمي بهذه المحاولة إلى الشمول. إن هي إلا مدخل. ولا غرض لي منها إلا استقراء شعرية بذاتها في نص عين، ما أسبابها فيه، ما مظاهرها، ما خصائصها ؟ وعند حدوده يقف التحليل وتنتأجه. وقبل التوغل في أبعاد هذا النص، نقف وقفة عند ظروف

اسم، مجانس بينها في الحسن لتؤانس بينها في المعنى. وترجع الأصوات في الشعر أصداء تردّد ما يقوله المعنى والموضوع هنا قدس فله من اللفظ جرس. ففي «اللام» لين يكتس الطيف ينظر في الأح... لام. وله سيولة كذوب الحنين في نفس المصلي إلى الفناء في روح الرتبة. ويتماهي المعنى والمغنى في القول يتماهي الشخص والشخص في القول. فيتحدّ العابد والمعبود وكلاهما بذات المعبود اتّحاداً حسيماً كالصوفي بذات الحق، لا على سبيل «الجوار» من صور البلاغة أو المجاز المرسل. يقنى الإنسان والمكان في لا نهاية المرأة الرتبة. فهي الكلّ. والكلّ لحن من الشعر.

وله منه أوزانه من أعاريض الخفيف بل : فعلاتن مستعلنن فععلن. وهو تماماً بحر القصيد. وليس بالطويل المديد البسيط ولا بالقصيب المتدّار المتقارب. وزن وسط بين الفخم الرصين والطرير الرافض. خفيف حفّت به الحركات في وقار إيقاع ينهضي كسطح الصوفي في المحضرات. قبل التخميرة الأخيرة. لا على إيقاع بحر مديد. والأصوات من أخرى. الكلال. لا على إيقاع بحر مديد. ثم أطراف الأصابع. فإن تقابل بنا شيء. في هذا العنوان فلفظ على أوزان الخليل. والإيقاع، وإن تشابه، إيقاعه على بحر الخفيف، لا إيقاع الضرب على طبل أو دفّ في طوقس عبدة الأوثان. فنحن في جز الشعر داخل القصيد، لا في جز الذكر داخل معبد الأصنام. ولا وتيرة تضبط اللحن إلا وتيرة الحروف. فالصلوات والهيكول والحبّ خيال، والحقيقة لغة ذات ميزان، نظم من الكلام له هدهدة الأحلام.

أمّا العنوان كما وصفنا فما الذي يبقى من الموضوع الأصلي ؟ من الغانية الانغليزية ذات الجمال المعبود ؟ لا شيء... أو كل شيء. ذاب في كيان اللغة كيانها، وذابت حركاتها في الانغماس والأوزان. ينشؤها الكلام إنشاء، ولا يعيدها، صورة من الأحلام تنهّدي على موسيقى العنوان. فإن يكن لها اسم فاسمها الشعر، وإن يكن لها جسم فاجسمها القصيد. فتيت فيه فهي هو وهو هي. امرأة قصيد أو قصيد امرأة.

الشهود فترى عوالم من الغيب لم تعد من لحم ودم. ارتقت في أفق خياله طيفاً من السحر. كانت غادة من النساء قصارت مطلق المرأة في مطلق الحسن، مثالها في المهجة، بل قتالها. أعاد بالفنّ إنشاء قصورها بلون الأشواق. ومن إنس جعلها للحسن والصوريّة، فبتى حولها قبةً وجثا في محرابها يصلي. امرأة وجمال وحبّ، كلّها من خيال وحلم ورؤيا. كلّها من إنشاء وشعر وفنّ، كلّها من كلام. فلا موجود إلا صور تتوج على وزن وقافية. فإذا الغانية قصيد، وقوامها والنهد والجيد نشيد. من شعر يعزف على أوتار الكلام ألحانه. وإلى هذا القصيد النشيد تدخل من باب العنوان :

صلوات في هيكل الحب

أسماء ثلاثة يجمع بينها حرف على صورة بكسر من التأكيد تخلق سبب من السبب ما لم يأت في الكلام. فبين «الصلوات» و «الهيكول» ما بين مسجد، معبد، بيت الله وبيت الأسماء. وشعائر الإسلام وشعائر الحبّ. بين «الحب» و «الهيكول» ما بين الإنساني والإلهي، العنق والديانة، وهرة الحسن وخشوع النفس، وحرّ الجسد وبرد القلب، الحلّ والحرم.

وتغيّرت صلات الأسماء، فتغيّرت الدلالات. كلّها معدول به عن موضعه، مصروف، على وجه الاستعارة، إلى غير معناه الأصلي. يذهب باطارد من أولّ المعاني إلى الثواني من معاني المعاني ويرتدّد بلا هوادة بين حقيقة ومجاز، فصلا لا كالصلاة، وهيكول لا كالهيكول، وحبّ لا كالحبّ. والمرأة معبود وجيهاً عبادة ولها معبد وقُدّاس. وفي المعبد عابد لها ساجد. يحلق بنا الكلام فوق الواقع في جوّ من أساطير اليونان الأولين. في عالم من الاوثان لا من الإيمان أو بالمرأة إلهة. والحسن منهاها. والحبّ لها شرعة. ولا خرج فلاناً هذا من سنن الشعر، وأعذبه أبداً أكذبه. فمن الشعر إذن هذا العنوان، له منه خدله.

وله منه ألحانه. نفحة «اللام» تتكرّر من اسم إلى اسم إلى

الفضاء، تسع ولا ترى وبالأذن تعشق لا بالعين. وإذا كن
جماع المدلول مرّة، وجماع أمراء الشدة، شدت أمدى على
الدول ترجع لرّب المعنى

نحو الفصحى الحديثة

عزّدت هذا القصيدة كصفا لمزّدة فيه وهي موسيقى ككثّة
على موسيقاه موسيقى ولا موسيقى لها لآء بهر شدة
لا دل الذي في يقين بعدة بالعقل معنى لا حسن وإن سمعت
منه سنّ لقصيدة لاصوره من وقع حقلو وفو، وحده وشدة
وصوت كرجح نبي بعيد، بل هذا الذي بالأذن يتركه في لفول
من عمل الحروف في الآليات شعرا كله نندو من
الأعجب هذا لقصيدة اتهام بأنه سمعت لحن
لمرأة ولا سمعت الآخر بنفسه حسدا من
الأعجب موقعه على أوبرا من سلاطه
وبعد ما هي هو وهو هي حسدا حسدا

وأشاد نندو هي امرأة القصيدة وهو القلب
فلقد حثني لنسبي ماوئل لأشاد - - -
ويحسوها قدر يفرح والحوائط قصيدة حياءه - - -
العرف على أوبرا اللعبة لعبة داب ربح كد شجر في يد
فثن

أواخر الأساليب

القصيدة دالة وفافيتها من المركب، ممّدة الانداس بحرف
الرّف من لبي ليا، أو بين لواء، عصمان «بهادت» سبها
القصيدة على سد و سود، تهدي «فيوس» لرّبه المعبود.
وما اكتفى لشعر بما تشجعه له هذه القافية من لحن
مزّوج مخفوض نارة ومرفوع مهمما تتمايل على
كسر وصم، فوسّع منها إلى حدّ حاملها في البيت من
الأشياء، وحلها يلعب على نسبة قصص، ويدله فقول أو
مفعول، بسبب كد يكون معادلة 291 19 + 14 + 23.
وبتفعيل يلحق بتفعيل (3 - تعريد) : وبفعل ومفعول يلحق

وعلى الوصل

[illegible]

و مضمون في المرح من هذه الأسماء تجد فوائده لفهمه على ما هي عليه من موهبة مختلف من فن يتقنه على صوت الموهوب.

وقد يشنّى الشاعر الاسم في القافية بأخر مثله في البناء،
فقدمه مباشرة فبرز حضوره :

7	التعبير العفوي
5	العبارة العفوية
7	العبارة العفوية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

لذوق السعادة	{	لغناء العبد	لقبح العبد
بوجود السعادة		لجمال العبد	لإساءة الولد
		للشباب السعيد	للسلام العبد
		للغواد العبد	لحقايا الخلود
			ذابلات الورود
		أغاني الوجود	
		اهتزاز النهود	
		دلال الورود	
		كنشال الورود	
		جلال السجود	
		التم...	

أَفْعُول (1 - أَمْلُود) وَفَعْلُول (2 - جَلْمُود). بِحِيلَةِ فَاسْتَوَتْ
يَبْلُكَ لَأَسْمَاءُ فِي وَاحِدٍ لَأَبَاتٍ عَلَى هَذَا لِثَلَاثٍ مِنْ وَرَأَى
اللُّغَةِ (33، 34)، بِقِيَمٍ زَيْنٍ مَعْرُوضٍ وَبِكُرَّرَتْ اسْتَقْبَلَتْ عَلَى
مَسَافَاتٍ مِنَ التَّوْزِيعِ مِثْلِي وَثَلَاثَ وَرَبَاعٍ.

وفي كلّ عود ينشأ من بعضها لبعضها كالأصداء تتردّد
عنى مدى القصد لا سيما وهى بحكم لادبها، متعقبة فى
الحرف الأخير

لا سيما والشاعر قد ألف في بنية حروفه باري أنواع
الجناس فصرف جميعها تصاريحاً شتى كالمتوسِّع لما هو نوع
من الملحوظ الواحد

علم الفصول من ١ - ٦

معد	ملود	معدس
المعدود }	حلمود	العمود }
المهمود }	حمود	المهمود }
الممدود }	محمود	الممدود }
	وجود	المسعود }
	ورود	اليعود }
		الجديد }
المجهود }	قعود	المديد }
المجدود }	قيود	النشيد }
المحود }		المشيد }
المشود }		الشديد }
المشهود }		الفقيد }
		القصيد }

؟ الخريدة أم القصيدة ؟ لذة المرأة أم لذة الشعر على الخفيف
يجري وأصوات الحروف : تاء ونون، وسين وميم، ولام، وحاء.
فهل بعد هذا من مزيد ؟ أي نعم، ما بين الأبيات من النغم
تترامى أصداؤه إلى تخوم القصيد، بل إلى ما بعد حدوده،
إلى لا حدود الكلام.
وحسبنا منها الحاء (مرة أخرى) والقاف، وكلتاها في
المعنى من الأضداد.

الحاء

● حاء الأوجاع : «وحي، الوحيد، حقل، المحطة، حمل،
الحديد، الحلك، وتحسين حاء الحنف تيمت المحب حسرة على
حاله.

● وحاء المتعة : تحمسه بالمحب بعد كحاء «الحسن والسحر»،
وحاء «الأحلام والألحان»، فحاء «الصباح والضحوك»، فحاء
«الحلو»، فحاء «الفرح والروح»، فحاء «الحياة»،
«أنت ... أنت الحياة كل أوان ... وفي كل هذه الأسما».

● قاف كالتقل : قاف «الشيء» و«تسحق»، وقاف
«الغبر» و«لغيد»، وقاف المحب والفقر صمعه لمخرج كحنتاق
الحلق وإشراق القلة، ككفلة المحتضر وهو «يلقب» والمحب لها
بعد ذلك من أسماء البهاء : ألق روق وبريق، وقد محشوق
رشيق ومن أسماء الثور : إشراق، ومن أسماء الرقة : إشفاق،
ومن أسماء المحب : عشق وقيلة، ومن أسماء العبادة : قبة
وقيلة، ومن أسماء القريض : قواف.

قواف بمعنى الشاعر من قبوه

● وقاف الإحباء : كقاف «قوام» موقع» في «كل وقفة
وقعود»، كقاف «الرقة» و«الموتى» و«الروث»، كقاف
«القلب»، و«الشوق» و«الشفق» و«الأفق»، كقاف «القدس»
و«التقديس»، كقاف «القصيد».

فهل بعد هذا من مزيد ؟ نعم الطالع وثانيه. فهما من
أحفل الأبيات بالصور والنغم بدءا من «عذبة أنت». نظم من
التحو ورجع من اللحن بقيمانها معادلة شعرية بين الصفة
والذات، بالخير قبل المبتدأ وبالاتا، والتون قبل التون والاتا.
قلب في التركيب بقلب في الصوت. سواسية. وفي التون غنة.
وفي الغنة أنه من فرط التلذذ، من فرط «البته» على أن
أخص الأنغام قبيها السين والميم، واللام، والحاء.

سين وميم «كالسما» وكابتسام». شهدان من نور ومن
حيور كلاهما طعم المرأة في ذات الشاعر إذ رآها. صورتان و
«العذرية» هي هي ذبقت بالقلب أو بالعين. معنى واحد
ولفظان ؟ بل لفظ كاللحن واحد لا إثنان فسيان في المدلول
وجه السماء يشرق ضاحكا وثمر الرضيع يشع سرورا. وسيان
في الدوال «السماء» و «الابتسام» سن وهم، سين وميم،
هما الاسم مفردا في اللفظين.

أما اللام فلام الطفولة ولام الأحلام. ولام اللحن، ولام
الجديد، ولام الليلة الغمراء، ولام الورد، ولام الوليد.
بغير مد ومفردا ومعنى واحد

وليلة هي كلين «العذوية» تسري في النفس، وليلة
كسبل اللذة هي حسن الدور حرفة من حبات سعدى في
هذه الأسما، متعة الذكرى، والرؤيا، والتغمة، والنور،
والأنس والعطر ويد الحياة. نعيم «جنة ضاعت»، وعسل منية
من أطياب الخيال، وحنان رثة في الأثير ترف، وغض البكر
من شبق الضياء، ونعومة شعاع كالحرير في روق ليلة طيبتها
عثير، ونشوة من يانع زهر شذا يسكر، ونضارة ربيع ريحه
مسك. حلوة كلها، وكلها من الشعر صور وفي كلها من
اللحن لأم.

فيلتذ الكلام بكل حاء

حاء الأحلام، وحاء اللحن، وحاء الصباح، وحاء الضحوك
: أح، نح، سح، وحو، وأي «وحوحة» من شدة
الحلاوة، وفي الحلاوة حاء ولام، هل من عجيب ؟ «عذبة أنت»

الحب «لا هارتسا» وفي العزف «فرلنتا»، غنا هو يشدو
على صوت عذبة من لأحلاء سمها شعر وحسمها شيد.
أبيات بحثال غنى بحر الحفيف بين دغلاس ومستمعلى .
وفي القادة تشدو على سود وسعد قصيد «مر» وإمرأة
قصيد، روجه شعر، وروح شعره شعرية عالية ولا مزيد.

فهل بعد هذا من مرید ؟ أى والله ... ولكن لتحلل قد
نطول بلا حد، ولا بد لهذه المحاولة من حد، إذ هي لا مدخل.
عزید عزید هذا القصيد قبل مثلاً في «الحسن»
«موسقى قبل كل شئ». « ذك ما اقتصد » «فرلى» في
الشعر ولم يعرفه الشابي، وعرف «لا هارتسا»، فكان في



دراسة وصفية آنية

توفيق الزبيدي

إن اعتناق هذا المذهب والإيمان به جعلاً الشابي يخلع على الكون صفة الشعرية ويجعل للأشياء شعره وشاعرها.

ودع الحب يُشيد الشعر لليل،

فكم يُسكّر الظلام رنيسه (6)

ثم بعد ذلك

من قلوب شعرية وعقول (7)

والرنة من لفتون

بغري حبها وهواها (8)

بما في لم شعري

قياسه بالوحي والإلهام (9)

أما اختيار الشعر جنساً أدبياً فذاك لأن الشعر وسيلة الشابي المثلى للتعبير عن ذلك المذهب في الحياة :

شعري نفائس صدري

إن جاش فيه شعوري (10)

أنت يا شعر قلدة من فزادي

تتغنى، وقطعة من وجودي (11)

إن هذين المصطلحين في النظر إلى الشعر تزأوجاً لدى الشابي. فهو يعيش «حياة شعرية» بما فيها من إيجابي وسلبي، واقعاً وحلماً. وهو يتخذ الشعر أداة تعبير عن تلك الحياة، وسيلة خلاص عندما يشد عليه واقعه المرير. وهو ما

«إنه لن يقدر الفن إلا التقد المحض الملو» بالقوة والحياة».

(أبو القاسم الشابي)

١- من صورة الشاعر إلى صورة المذهب

عرف الشابي شاعراً : هو كذلك عند نفسه وعند الناس فلقد اختار الشعر مذهباً في الحياة وجنب أدبياً. فأما المذهب في الحياة فتتمثل في شعوره الحدس، الحب، الجمال، السمع، والامراء، واختاره الفصح، لفتوح لسمع سمع. حب والكتابة أحياناً أخرى. وهو كثيراً ما صرح في قصائده بهذا المذهب :

هكذا قال ثم سار إلى الغاب

ليحيا حياة شعور وقُدس (1)

وأود أن أحيا بفكرة شاعر

فأرى الوجود يضيق عن أحلامي (2)

يمشي على الدنيا بفكرة شاعر

ويطوفها في موكب خلأب (3)

وحيث الفضا شاعر حالم يناجي

لنهول سوحى ضرس (4)

وحياة شعرية هي عندي

صورة من حياة أهل الخلود (5)

ثلاث مقالات عن النقد لدى الشابي، وكلها خصت كتاب «الخيال الشعري عند العرب» (16). وتلك المقالات هي التالية حسب ترتيبها الزمني :

- مختار الوكيل «نقد الخيال الشعري عند العرب» (1933) (17).

- مصطفى خريف «فكرة الشابي في الخيال الشعري» (1952) (18).

أما دليل كرو الذي عني فيه صاحبه بالكتب سواء أكلها خصصت للشابي أم بعضها، فإنه يخلو من الإشارة إلى أي كتاب درس الخطاب النقدي الشابي (19).

إن تركنا هذين الدليلين، وقد ظهر آخرهما سنة 1961، فإن أهم ما نعتش عليه بعد هذا التاريخ هو التالي :

ب - عامر غديرة : «الشابي الناقد الأدبي» (20). وهذا عمل جيد - حسب مكرمة على كتاب «الخيال لشعري عبد الله» -

ج - محمد صبيح : «لشي النقد» (21). وقد هتم صاحبه «بالنقد الأدبي» و«الخيال الشعري عند العرب» مرتكزا على وضعه بعض المحاور في نقد الشابي مثل مفهوم الشعر ورسالته ومفهوم الخيال.

- جابر عصفور : «قراءة في أبي القاسم الشابي : من الخيال الشعري» (22). وإن ركز الباحث على مفهوم الخيال لدى الشابي في محاضراته، فإن الجديد هو ربط ذلك بشعر الشابي من جهة، وكتاب محمد الحضر حسين (1875-1958) الموسوم «الخيال في الشعر العربي» (23) من جهة أخرى. إذ يمثل كتاب الشابي، حسب الباحث، رد فعل على كتاب محمد الحضر حسين.

- محمد القاضي : «الشعر على الشعر في أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي» (24). وهو عمل عني فيه صاحبه بالمصطلحات المهمة التي دارت في شعر الشابي مثل العاطفة والخيال والطبيعة.

- محمد قوبعة : «الشعر في كتابات الشابي الثرية» (25).

يفسر مناداة الشابي الشعر في كثير من الأبيات ليخلصه من العذاب :

يا ربة الشعر والأحلام غيّني

فقد سمعت وجوم الكون، من حين
يا ربة الشعر غيّني فقد ضجرت

نفسي من الناس أبناء الشياطين
يا ربة الشعر إنني بائس تعس

عدمت ما أرجي في العالم الدون (12)
إن هذا الذي سقناه بدلًا على أن الشعر هو الجوهر في دراسة الشابي حياة وأدبًا. بل إن ما يؤكد ما نذهب إليه هو أن الصورة الثابتة عن الشابي لدى الناس هي صورته شاعرًا. وهو ما يقودنا إلى القول بأن البحث في صور أخرى للشابي غير صورة الشاعر أمر قليل التداول وصعب الدرس

لقد اخترنا من بين تلك الصور صورة الناقد. وأساس الخطاب النقدي لدى الشابي مكتفين الآن بالدراسة القصيدة الأثنية، على أننا نرجى الدراسة الزمانية إلى بحث لاحق. وقد وأسّس احسار الخطاب النقدي نعت. في أر على أن شعره قابل للدرس بفضل المدونة النقدية التي تركها الشابي، وإلى قلة عناية الدارسين بهذا الخطاب، وتعود أخيرا إلى أهمية هذا الخطاب. فما هو حظ هذا الخطاب النقدي من الدرس ؟

2 - حظ الخطاب النقدي، لدى الشابي،

ص الدرس

استنادا إلى الدليل الذي أقامه محمد الحليوي في كتابه «مع الشابي» (13)، وكذلك الدليل الذي أقامه أبو القاسم محمد كرو في كتابه «آثار الشابي وصداه في الشرق» (14). ونلاحظ أن جل الأبحاث خصت شعر الشابي دراسة واختيارا شعريا، وكذلك الترجمة للشاعر. أما ما خص الخطاب النقدي لديه فأمرة قليل. فإضافة إلى مقال الحليوي «الخيال الشعري» (15) الذي نقد فيه كتاب الشابي «الخيال الشعري عند العرب»، لم نق في الدليل الذي أقامه الحليوي إلا على

الشابي إنما نواته الشعر التي إليها تُردُّ كلُّ كتاباته الشعرية. وإن كانت هاته الفكرة مقبولة فإنها لا تعطينا من النظر في كتابات الشابي النقدية على أنها شكّلت قانون تماسكها الداخلي الذي يستجيب له أي خطاب نقدي. فما هي المدونة النقدية لدى الشابي؟

3- المدونة النقدية لدى الشابي

نقسم هاته المدونة أقساماً ثلاثة :

أ- ما داخل الخطاب الشعري من متصورات نقدية

جاء هذا القسم بدوره على جانبيين. أولهما يستغل بقصائد كاملة محورها مفهوم الشعر. وهي ما سماها أحد الباحثين «القصائد الببائية» (30). وهي في نظرنا خمس قصائد هي : «شعري» (31) و«يا شعر» (32) و«أغنية الشاعر» (33) و«مدح للشعر» (34) و«فكرة الفنان» (35). ففي هذه القصائد الخمس (36) يوضح الشابي مفهومه للشعر :

شعري نقائه صغري

إن جاش فيه شعوري (37)

التعبير عن الشابي قزادي

تفتنى وقطعة من وجودي (38)

بل هو يبسط مسألة الأغراض الشعرية وموقفه منها، فيقول :

لا أنظم الشعر أرجو

بسمه وضاء الأمير

بمدحة أو وثاء

تهدي لسرب السريـر

حسبي إذ قلت شعرا

أن يرتضيه ضميري (39)

ولقد وقف الشابي على سرٍّ من أسرار الشعر، وهو

الشعور. فصرّح بذلك في بيته المعروف :

عيش بالشعور وللشعور فأنما

دنياك كون عواطف وشعور (40)

وإن اهتمَّ الباحث بمختلف النصوص الشعرية الرئيسية لدى الشابي، فإن طبيعة الموضوع المختار جعلته يقتصر، من تلك النصوص، على مفهوم الشعر لدى الشابي دون العناية بما هو أشمل أي الخطاب النقدي ونظامه لدى شاعرنا.

لقد جاءت تلك الدراسات القليلة المتعلقة بالخطاب النقدي لدى الشابي ذات جانبيين : انتقائي ووظائفي. فأما الجانب الأول فيظهر في التركيز على كتاب «الخيال الشعري عند العرب». فإذا استثنينا علمي الحليوي ومختار الوكيل لأنهما جاءا عقب صدور الكتاب، فإن الدراسات الأخرى «انتقدت» الكتاب انتقائاً أو ركزت عليه أكثر من غيره من كتابات الشابي النقدية. وسبب ذلك هو أهمية هذا الكتاب كما يرى أصحاب تلك الدراسات :

- الطاهر الهامي : «يعتبر الخيال الشعري أهم المصادر النظرية لخصه معروفه... الشابي...» (26).

- محمد قوبعة : «يعتبر الكتاب «مركباً شعرياً» للشابي لشدة (27). ونصف الجهد... وهذا حيث عن الجميع التي قدمها أبو القاسم، وعن الأدلة التي من خلالها يتكشف لنا مساره الفكري. يدفعنا إلى الاعتناء بكتابته «الخيال الشعري» عند العرب» من حيث هيكله ومن حيث مضامينه ومن حيث دلالاته ومنزله مما كتب نثر» (28).

إن هذا الانتقاء من الأسباب التي حجبت أعمال الشابي النقدية الأخرى. أما الجانب الوظيفي في تلك الدراسات فيتمثل في الغاية المنشودة وهي فهم شعر الشابي. إذ يقول أحدهم : «... حتى نتبين كيف كان هذا الكتاب [أي «الخيال الشعري» عند العرب] يمثل حجر الزاوية في منظومة الإبداع الشعري التي عمل على تأسيسها» (29).

فالخطاب النقدي الشابي إذن لم يُدرس لذاته بل لغيره. فهو وسيلة تكشف العمل الشعري لدى الشابي. وهو ما يردنا إلى هيمنة صورة الشاعر لدى الناس. وأن كل ما أنتجه

من شكلت « لقصائد اليأس » الحجاب لأول لما داخل شعر الشابي من متصورات نقدية، فإن الحجاب لثاني حصصها شريك شعري من صور أو صفات، نواة كل ذلك لفظتا الشعر والشاعر :

الصور أو الصفات	الصيغة والعصيدة	الصور أو الصفات	الصيغة والعصيدة
غابات الشعر	جدر الحبيب، 85	رويا تلوح للشاعر الفنان	ذكرى صباح، 231
حلبة شعرية	الطفولة، 91.	نشوة الحجاب	ذكرى صباح، 231
شاعر عالم	بقايا خريف، 98.	قلوب شعرية	ذكرى صباح، 232.
يا طائر الشعر	في سماح الآلام، 106.	الروح الشاعر الفنان	إلى الشعب، 250.
شاعر فيلسوف	التي المحبوس، 151	الربيع الفنان شاعرها المفتون	إلى الشعب، 252.
في مذهب الحياة نبي	التي المحبوس، 152.	سعادة الشعراء	نشيد الجبار، 256.
حبابة شعر	السحر المحبوس، 158	سحر الشعراء	سحر الشعراء، 262.
الشعر المحي	صفحات من كتاب الدعوى، 158	سحر الشعراء	القاب، 267.
خلاء شاعر	أحلام، 7	سحر الشعراء	سحر الشعراء، 267.
فكرة شاعر	قهود الأحلام، 173	« الشاعر الموهوب يهرق فنه هدرا على الأفيام والاعتاب وعيش في كون عقيم ميت قد شيدته غياوة الأحقاب والعالم التحرير ينطق عمره في فهم الفاظ ودوس كتاب يحيا على رسم القديم المجنوى كالذود في حمم الرماد الخافي »	الدنيا الميتة، 275.
أنت فوق الحبال والشعر والفن	صلوات في هيكل الحب، 185.	الويل للعصاة	الدنيا الميتة، 275.
حلم شاعر	صلوات في هيكل الحب، 187.	فكرة شاعر	فلسفة الثعبان المقدس، 276.
حياة شعرية	صلوات في هيكل الحب، 187.	الشاعر الشعري	فلسفة الثعبان المقدس، 277.
دع الحب ينشد الشعر لليل	الساعة، 211.	سحر الشعراء	فلسفة الثعبان المقدس، 277.
يا شاعري الفنان	الساعة، 211.		
دعة شعرية	السعادة، 219.		

ب - ما جاء خارج المدونة من نقد

يتعلّق هذا الأمر برسائل الشّابي إلى الحليوي، وكذلك ببعض شعره المنشور. فأما رسائله، فالرّأي عندنا أنّها، وإن كانت تفيّدتنا في معرفة شخصيّة الشّابي وظروف حياته ومواقفه من شتى المسائل، فإنّها لا يمكن أن تندرج كلّها ضمن الخطاب النقدي. وأقوى ما يعضد فكرتنا هو خصوصيّة تلك الرّسائل. ولقد صرّح الشّابي نفسه بذلك في الرّسالة رقم 19، إذ قال :

«... إذا جاز لنا أن نتعجّل يا صديقي في كتابة رسالتنا الخاصة، فإنّه لا ينبغي لنا ذلك ونحن نكتب الأدب للعموم» (41). ويقول أيضا في أحد مقالاته : «وبعد، فقد كان أهرن عليّ أن أكتب هذه الآراء في رسالة خاصّة إلى صديقي الحليوي، فلا يطلع عليها غيري وغيره، ولا يسمع بها سوانا إنسان، ولكنني أثرت أن أشرك القراء فيها معنّا» (42). إنّ هاته الخصوصيّة هي التي جعلت محمد الحليوي نفسه يتردّد في نشر تلك الرّسائل وقد جاء عند : «... أنّها كانت رسائل شخصيّة تتناول إشغالات صليبين يتحدثان بكلّ حرية في مسائل أدبيّة وعن أشخاص مختلفين من الوسط الذي كانا يعيشان فيه... فهي لم تكتب ليطلع عليها النّاس أو ليغذي بها حبّهم للفنّ وللمعرفة ودخيلة الأدباء» (43).

على أنّ تلك الرّسائل احتوت أحيانا على بعض ما يتصل بالخطاب النقدي، ونعني هنا «اعترافات» الشّابي بما يلاقيه من معاناة عند القول الشعري. ونخصّ في هذا الصّد بعض المقاطع من ثلاث رسائل :

«... أمّا الشعر، فقد لبث نحو من عشرين يوما لا يخفق في نفسي شдох أو غناؤه، ثمّ أخذتني التّوبة وأنا لها كاره، فلفقتني في مثل العاصفة الهوجاء التي لا ترحم وملاّت عليّ صفو الحياة أسنّة الهوانف التي لا تسكت، وتهادت حول قلبي الصّور والأشباح والحواطر والذكر، ولم تفارقني في نوم ولا بيقظة، حتّى لقد اضطرب عليّ النّوم في اليومين اللّذين

استيقظت فيهما روح الشعر الحفيّة الغامضة وحتّى رجوت من الله أن يرحمني وينقذني من هاته التّوبة العنيفة العاصفة، وقد فعل» (44).

«... أمّا أنا الآن، إن شئت أن تعرف ذلك، فإنّ نوبة الشعر تمّلك عليّ عواطفي وأفكاري، وإنّ ريّة الشعر تعزف عليّ قيثارتها الذّهبيّة أناشيدها بعنف هائل ترتجّ له أعصابي المرهقة، ولست أدري متى تسكن التّوبة وتتوارى ريّة الإنسان في أفقها الغامض البعيد» (45).

«ولكنّي على كلّ حال قد رحبت في تلك الأزمة النفسيّة التي مرّت بي قصيدا هو (نشيد الجبار) [...] ونجحت تأثير هاته الحالة النفسيّة نظمت (نشيد الجبار)»... (46).

إلى جانب تلك الرّسائل نذكر بعض ما دوّنه الشّابي من «شعر منشور» حسب مصطلحه كما جاء في رسالته الثالثة إلى الحليوي. إذ يقول : «... وإنّه تسلّم منّي قطعة من الشعر المنشور عنوانها الشّاعر تحت عنوان أكبر أودّ أن أكتب تحتها هو أصبح من أجله إن ساعد الذّعر وأشفق الله. وهذا العنوان هو (حود)» (47). ومعا تحت هذا العنوان نشر الشّابي قطعة نثرية وسماها ب «الشّاعر» (48). وأهمّ ما فيها كشف مفهوم الشعر عند النّاس وموقفهم من الشّاعر، مثل قوله :

«... هم النّاس يا شاعر الأحلام لا يريدون من الشّاعر إلّا أن ينظر الحياة بالنّظار الذي يبصرون به الحياة...» (49).

«... هم النّاس يا شاعر الآلام لا يبتغون من الشّاعر إلّا أن يكون رساما أجيرا...» (50).

«... هم النّاس يا شاعر الدّموع لا يفهمون من الشّاعر إلّا أن يكون كالثّلجة الهازجة التي تجني لهم حريق الزّهور وترك الشّوك للعاصفة... ولا من الشعر إلّا أن يكون ساحرا كأجنحة الفجر هادئا كأشعة القمر» (51).

إلى جانب هاته القطعة، وجدنا للشّابي نصّين نثريّين آخرين، وإن كان الجانب النقدي فيهما محدودا، وهما : «أغنية الألم» (52) و«الذكريات الباكية» (53).

«... ثم أخذتني النوبة وأنا لها كاره، فلفقتني في مثل هذه العاصفة الهوجاء التي لا ترحم... ولم تفرقني في نوم ولا يقظة» (63).

«... إن نوبة الشعر قتلك على عواطف وأفكار» (64) ويصف الشابي حدوث النوبة في إحدى رسائله. فهو «الشعور» «العقب الثقيل» (65)، وهو «الرأس يكاد ينفجر»، وهو الإشراف على «الجنون». ولكنه «الارتياح» بعد ذلك والاطمئنان. كل ذلك يمثل في نظرنا «حالة الشعرية» وركن من أركان «سياسة الشعر». ولكن ذلك يختلف تماما عن «سياسة النقد» كما سنفصل لاحقا. ولكن الذي نشير إليه أن محمدا الحليوي قد عبّر عن هذا الخروج إلى النقدية وما تقتضيه من خصوصية بـ «شيطان النقد» عندما هم بنشر مقاله في نقد كتاب «الخيال الشعري عند العرب»، فاستشار

نشائي في ذلك قائلا

«لو... يا أخي كم تنازعت مع نفسي في شأن هذا النقد بعد... حتى... سأؤس في بياحه حتى الموت. فقد كنت حريصا جدا على صداقتك، فشيننا بها ضد الشيع

يالم، وكبب أجاب أن تصدر مني كلمة أو رأي يكون سببا في سوء التفاهم بيننا. ذلك أن شيطان النقد كثيرا ما يزعج بذور الشقاق بين الأحياء» (66). وشيطان الناقد هذا يختلف عن شيطان الشاعر. فإن كان الأول «يوسوس» للناقد بهيوب النص الأدبي، دون العلة عن لمحس كـ سرور الشابي، فإن شيطان الشاعر يضع على لسان صاحبه الشعر الفحل. إن إزواج النقد بالشيطان لا يشير فقط إلى تلك «الوسوسة» بقدر ما يشير إلى التدمير والتأمل والبحث في «قيمة النص». وما أحسن ما ردّه به الشابي على الحليوي عندما قال: «لستم لي يا صديقي أن أخالفك. فإن رأيي في الانتقاد أنه ليس شيطانا يبتذّر الشقاق وإنما هو ملاك يحمل سراج الحقيقة في سبيل الإنسان» (67). بهذا يصبح النقد شيطانا - ملاكا باحثا في القيمة، ضابطا لها. وهو أمر يختلف عن الشعر ووظيفته. إنهما نظامان مختلفان: أحدهما نظام الشعرية،

ج- النصوص النقدية المستقلة بذاتها

لقد قصد الشابي النقد في هاته النصوص قصدا. لذلك فهي تمثل الخطاب النقدي الحقيقي لدى الشابي. وهذه النصوص هي التالية مرتبة ترتيبا زمنيا:

«الخيال الشعري عند العرب» (1929).

«والشعر»: ماذا يجب أن يفهم منه وما هو مقياسه الصحيح» (1930) (54).

«تعليق على مقال الحليوي «الشعر في تونس» (1932).

«الشعر والشاعر عندنا» (1932) (55).

«يقظة الإحساس وأثرها في الفرد والجماعة» (1932) (56).

«ردّ الشابي على نقد مختار الوكيل للخيال الشعري عند العرب» (1933) (57).

«إلمامة: الأدب العربي في العصر الحاضر» (1934) (58).

«لخصوصية الشعر» (1934) (59).

4- عن النوبة الشعرية إلى شيطان «ملاك النقد»

إن أهم سؤال يجب أن يطرح في هذا المقام هو لماذا يلجئ الشاعر إلى النقد الصريح، والمسألة تتعدى طبعا القول بضميئة النقد لدى كل شاعر لأننا أمام نصوص نقدية كاملة تستدعي شروطا معينة يخضع لها كل خطاب نقدي. ما الذي يجعل شاعرا يتخذ الشعر مذهبا في الحياة وجنسا أدبيا أمثل، ما الذي يجعله يخرج إلى غط تعبير آخر هو النقد؟ ما الدافع إلى الخروج من «الشعرية» إلى «النقدية»؟ ولقد تجلّى لدى الشابي إطار هاته الإشكالية عندما تحدث من جهة عن «نوبة الشعر»، من جهة أخرى عن «شيطان - ملاك النقد». وللمسلكين خصائص مختلفة. فالنوبة تقترب بـ «روح الشعر» (60) و«رؤية الشعر» (61). وهي انشغال شعري في اليقظة أو المنام لا يستطيع الشاعر رده: «فحدثت أنا عن نظمي الشعر في المنام...» (62).

وثانيهما نظام النقدية. ولقد وقفنا في إحدى رسائل الشابي على وعيه بتمايز النظامين المذكورين عندما قال : « ... وإني أقدم لك نسخة من كتابي الصغير «الخيال الشعري عند العرب» الذي وإن لم يكن «قصة قلب» فإنه «جهد قريحة» أرادت أن تحرك الناس وتدعوهم إلى سواه السبيل» (68).

إن نحلي إطار الإشكالية لدى الشابي، فبنت قد وقف عليه أيضا لدى بعض نقادي الشعر من ذلك ما ذكره الحلبي في نقده لمحاضرة لشابي عن الخيال الشعري، إذ سبّه إلى أنّ الناقد عامة له سياسة مخصوصة، فقال : «... دلت لأن أول الواجبات على الباحث أو الناقد هو أن يدخل إلى بحثه «خالي الذهن»... فيعرض الحوادث والواقع أو الشواهد والمجبع بكل تجربة» (69). إن ذلك التجرد ركن أساسي في النقدية مما تنفضه الشعرية التي تقوم على الرؤية الخاصة الذاتية. وعدم التخلص من الشعرية هو ما سنقف عليه لاحقا عند الحديث عن طريقة الشابي في الكتابة النقدية

إنه على الرغم من سياسة النقدية وسيروا من سياسة الشعرية، فإن لشابي أنتج حظوه النقدية. فما هي دوافعه إلى ترك الانشغال بالشعر، بل حتى النقد، وترك نشوة الشعر نحو جهاد...

لقد قادنا النظر في المدونة النقدية لدى الشابي إلى الدوافع التالية :

1 - دافع تعبيرية عن بعض التصورات المتعلقة بالشعر. وهذا الدافع، وإن كان له حضوره في «القصائد البيانية»، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، إلا أنه أكثر جلاء بفضل الكتابة النثرية. وفي هذا المقام نجابهنا مسألة مهمة تخص مدى تعبير الشعرية عن المتصور. هل يمكن التعبير عن المتصور النقدي بواسطة الشعر أم إن وسيلة المتصور المثلى هي المصطلح النقدي، وبالتالي الخطاب النقدي؟ ونسب المسألة من زاوية أخرى : هل مهمة الشاعر التعبير عن المتصور النقدي أم إن مهمته إحداث الوقع بواسطة اللغة في المتقبل؟ ماذا ينقص من قيمة الشابي إن اكتفى بالشعر دون النقد؟ إن الدوافع

الخارجية، كما سيأتي، هي التي قوت في الشابي الرغبة في التعبير عن متصوراته النقدية بواسطة النثر، وهو ما به نفهم سببا من الأسباب التي جعلت الشابي يُقبل على محاضراته في الخيال الشعري عند العرب، إذ يقول : «... وقد لبّيت هذا الطلب لأنّه صادف من نفسي هوّ طالما نازعتني إليه» (70).

2 - إن أهم دافع خارجي لقيام الخطاب النقدي لدى الشابي هو دافع تصحيحي يخص حالة الفوضى التي عليها فهم الناس للشعر. فلقد تحدث الشابي عن كثرة حديث الناس عن الشعر وعجزهم عن تعريفه، فقال : «كثيرا ما تحدث الناس عن الشعر، وكثيرا ما تكلّموا... ولكنك لو سألت كل واحد من هؤلاء عن الشعر وعمّا يفهم من هذه الكلمة الصغيرة لتبلبت ألسنته واختلجت شفاه، ولرايت بسمات حائرة وأخرى ساخرة» (71).

إلى جانب هذه الصعوبة في تعريف الشعر، لاحظ الشابي فوضىّة فهمه «...» خاصة ما تعلّق بالشعر الحديث، وهو ما دفعه إلى تركيز مقدمته لديوان أبي شادي على هاته المسألة. ومبدا هذا «دعى المهمّ السّي» لتلاحق لتقافات : «لقد أدّى إلى سبّه فهم الشعر وصط مقادسه وموضوعه وغايته، لا نحسب أن تواريخ الأدب في العالم قد سجلت مثله، حتّى لقد كاد يصبح لكلّ أديب مقياسه في فهم الشعر وتقديره» (72). وقد وصف الشابي مختلف النزعات الشعرية في هذا الشأن، فمنها الخيالية والرّمزية والفلسفية والثورية والمتعمقة والتاريخية والسياسية والصحافية والفولكلورية (73). ومن هنا رفض الشابي هاته النزعات التجديدية المتطرفة، كما رفض أصحاب القديم المشبّهين بالتقليد، وهو بهذا يسقط نزعات الفريقين، فيصدع قائلا : «فلتدعها أيّ النزعات» تخليج اختلاجة الموت في أدمغة بعض غلاة القديم وبعض متطرقي الجديد» (74). إن هذا الموقف السلم إنّما هو نتيجة طبيعية لنضج الشابي الفكري الشعري، إذ لا ننسى أنّ هذا الكلام جاء ضمن «الإلمامة» التي كتبها سنة 1934، وهذا النضج في رأينا، هو الذي خلق لدى الشابي حالة وعي

عندما ردّ «الروح العربية» إلى عامل الورثة، وأساساً ورائة العصر الأموي لروح الأدب الجاهلي، وإلى عدم إطلاع العرب على آداب الأمم الأخرى، ثم إلى عامل ثالث هو مفهوم الأدب عند النقاد القدامى : «فإن هؤلاء النقاد كانوا لا يفهمون في تأويله ويتفقون على مدلوله. فهم يتفقون على أنه لا يقصد لنفسه كفنٌ جذي من فنون الحياة له روحه وأطواره ونزعاته، ولكنهم يختلفون في الغرض من استعماله» (78).

أما الموضوع الثاني الذي ذكر فيه الشابي التراث النقدي، فهو تقسيمه النقاد القدامى إلى طائفتين. أولاهما طائفة النقاد اللغويين، كهمرو بن العلاء، ثمن جعلوا «الأدب وسيلة من وسائل الدين» (79). وأما ثانيتهما فتخصص المتأخرين «وقد كان رأيهم في الأدب أنه وسيلة من وسائل اللهو وتزجية الفراغ... من أمة هاته الطائفة، بكل أسف، وطيب ابن يسير» (80).

ينكح لا تنق مع الشابي، كما سيأتي، في آرائه عن الشعر النقدي، فإننا نؤكد وعي الرجل بضرورة التأسيس لسريته. فبالنسبة إليه أكبر دافع لديه هو إيمانه بـ «النقد الحي» (81) الذي لا يكتفي بالتحليل بل يهدف إلى إحياء الشعر. وهذا هو النقد المخلص المملوء بالقوة والحياة، والذي هو ضرب آخر من أنواع الفنون له ما لها من قدسية وهيبة وجمال، وله ما لها من سطوة وقوة وصيالة (81).

4- إن كتب لنوع الثلاثة تساهم رئيسية لأنها متصلة بالشاعر من جهة، وبالشعر والنقد من جهة أخرى، دينا عشر على دوافع مساعدة تُجملها كما يلي : أولها الدافع التنشيطي للثقافة في تونس في العشرينات والثلاثينات، يشهد على ذلك نشاط النادي الأدبي لجمعية قداما الصادقية الذي كان منبرا لدعاة التجديد. وقد تحدث عنه الشابي في مذكراته حديثا مهما نسوق منه ما يلي:

«فقد حاولنا في العام الماضي المنصرم أن ننظم سيره ببرنامج معين عيّننا رغم المعارضة الكبيرة من أنصار الأساليب القديمة، فأنّج نتاجا حسنا كان فوق ما يؤمل منه.

بالتجربة الحدائثية في الشعر. وهو ما يفسّر مثل هذا الكلام المهم : «فالمدرسة الحديثة لم تصبح بعد مذهباً واضح الحدود والمعالم، ولكنها مازالت ثورة مشبوبة هائجة وإيمانا قويا عميقا، ثورة في سبيل حرية الشعر وكماله، وإيمانا بسمو الغاية وجلال المبدأ... ولذلك فكل شاعر من شعراء هاته المدرسة يكاد يمثل في نفسه مدرسة مستقلة لها مذهبها الخاص وطابعها الممتاز، ولها وجهتها في فهم الشعر وإنشائه» (75). إن مثل هاته الفوضى، وهذا الموقف الذي اتخذته الشابي، يستدعيان إنتاج خطاب نقدي تصحيحي توضيحي.

3- يقرّون الدافع السابق، أي الفوضى في فهم الشعر، إلى دافع تأسيسي للخطاب النقدي. ولما قوى فكرة التأسيس هذا ما عليه النقد في عصر الشابي. إذ حادت حاله مثل حال الناس في فهم الشعر فهو لغوي عندهم لا شاعري، إذ قال : «... وأصبح النقد فوضى لا تقص لها حدود ولا تقوم على أساس محترم من جميع النواحي... ترتب عن هذا الوضع أن سرع الناس على النقد ما سرعوا على مجرد وموضوعية، وقرنوه بما هو شخصي... فهم يظهرون إظراء ومجاملة أو تحامل بغيض. لذا لم يتوكل الشابي في نقد مقال صديقه الحلبي «الشعر في تونس» دون حرج. بل إنّه جعل نقد الحلبي بالذات مثالا على أنّ النقد فوق كلّ اعتبار شخصي، فقال : «... مازال الناس ينظرون إلى النقد كشكل آخر من أشكال العدا وضروب البغضاء. فأردت أنا أن أنقد الحلبي، وهو من أصفي خلصائي وأقربهم لدي حتى يعلم الناس في هاته البلاد أنّ المودة شيء والنقد الأدبي شيء آخر» (77).

إن كان وضع النقد في عصر الشابي دافعا قويا إلى التأسيس، فإن المرجعية النقدية التراثية دافع قوي آخر إلى مثل هذا التأسيس. ونكتفي هنا فقط ببسط آراء الشابي في ذلك على أن نناقشه لاحقا. فقد ضمنّ هذه الآراء في كتابه «الحبال الشعرية عند العرب» في موضعين رئيسيين. أولهما

واقترحوا عليّ أن أتحدّث عن الشعر الغرامي في الآداب الجاهليّة وما هي ميزاته وخصائصه. فأخذته بعد عمانية وإلحاح، ولا أدري هل أبرّ بوعدي فيه أم لا؟ لأنّ الأضغال الكثيرة المختلفة التي قلّك كلّ وقتي في هذا العام لا أحسبها تترك لي فرصة البحث والدّرس وتكوين فكرة جازمة في هذا الموضوع الكبير» (84). من الدوافع التّشجيعيّة أيضًا لكتابة النّقد، العامل السّجاليّ المتحمّل في الرّدود على المقالات النّقدية. من ذلك ردّ الشّابيّ على مختار الوكيل عند نقده كتاب «الخيال الشعري...»، أو مناقشة الخليوي في مقاله «الشعر في تونس». فإن كانت هذه هي الدوافع لإنتاج خطاب نقدي لدى الشّابي، فما هي خصائص ذلك الخطاب؟

5- خصائص الخطاب النّقدي لدى الشّابي

أول ما يلفت الأنظار في هاته المسألة وفق محورين: المسلك النّقدي والجهاز النّقدي.

... في المسلك النّقدي...
المسلك النّقدي لدى الشّابي. وهو أمر توازي مع تاريخ الخطاب النّقدي لديه. وما يهمني في هذا المقام هو أن نقول بأنّ «المغالاة» في المواقف لدى الشّابي سواء أبا لأدب الغربي تعلقت أم بالأدب العربي، إنّما كانت بسبب عامل خارجي هو التأثير بما جدّ لدى المشاركة من ثورة نقدية على أيدي طه حسين وإبراهيم المازني وميخائيل نعيمة والعقاد. وقد كان الخليوي على حقّ عندما قال: «والحقيقة أنّ المسائل التي طرحها أبو القاسم الشّابي في كتابه هي أهمّ المسائل التي تشغل بال المجدّدين في الشرق العربي: وهي كلّ حجّتهم في مهاجمة القديم والدّعوة إلى التجديد... وفي رأينا إنّ عمل الأستاذ الشّابي ينحصر في أنّه طوّق تلك النظريات الحديثة بصورة عمليّة فأتى لها بالشّواهد والأدلة من كتب الأدب ودواوين الشعر، وتوسّع في فهمها وشرحها» (85). ومثل هذا الكلام،

ثمّ قامت ضجّة «الأب سلام» إثر مسامرة امرئ القيس التي أنكر فيها الأخ المهيدي وجود امرئ القيس، ومسامرة «الخيال الشعري» عند العرب، التي جاهرت فيها بأراء لم تسفها أفكار بعض أدعياء الأدب، وعبّوها ثورة على الآداب العربيّة وجودها لمزايا العرب، وتطوّرت هاته الفكرة في نفس النّاس، والتفت حولها الأراجيف والإشاعات الكاذبة حتّى عدّها بعض الجهلة زندقة وكفرا» (82). ومما يقيدنا به الحديث عن ذلك لنأدي أنّه كرّ حافر رئيسيّ ليعيد النّاس محاصرتهم عن الخيال الشعري كما صرّح بذلك في مقدّمة كتابه، فقال: «قد أرد النّادي الأدبيّ لجمعة قديما. الصادقية أن أتحدّث عن الخيال عند العرب. وقد لبّيت هذا الطّلب لأنّه صادف من نفسي هوّ طالما نازعتني إليه» (83). وقد أفادت هذه مذكرات الشّابي بأنّ برنامج مسامرات النّادي إنّما نصّط حسب عوامل ظرفيّة. من ذلك أنّ بعض المواضيع المقترحة استوحيت من برنامج شهادة التّبريز في الآداب العربيّة. يقول الشّابي في ذلك: «وجدنا الأخ عثمان الكفّال على الطاولة...» عيّنته كلية الآداب بفرس لم يريد. وآخر سمع به في التّبريز (أفريفازيون) في الآداب العربيّة، ومن بيننا» (84).

- 1 - الشعر الغرامي في الأدب الجاهلي، وما هي ميزاته وخصائصه.
 - 2 - خصوصية القدماء والمحدثين في القرن الثالث هـ.
 - 3 - أنواع الحيوانات الوحشية التي وردت في الشعر الجاهلي
 - 4 - كثر عرة
 - 5 - مؤرّخو الإسلام ومدّهم في التّاريخ ومورده.
- وقال: «لو كنت اطلعت على هذه المواضيع قبل رمضان، لكنت اقترحت أن تكون من بين مسامراتنا. ثم قال: «وما رأيكم لو توزّعنا هذه الأبحاث فيما بيننا، على أن نلقبها في مسامرات بعد رمضان». فوافق الجماعة على ذلك. فأخذ الأخ محمد الصّالح المهيدي الخصومة الأدبية بين القدماء والمحدثين في القرن الثالث الهجري. وأخذ الأخ عثمان الكفّال...

هل نفهم من هذا الكلام أنّه ردّ فعل خفيّ مفاد أنّ بابي الأدب الغربي والتّقدّ هما ما تحيّر به الحليوي دون غيره؟ ألم يعتبر الحليوي نفسه مثل تين (Taine) النّاقّد الفرنسي، والشّابّى مثل لامارتين (Lamartine)؟ لمّ هاته اللّهجة الحادّة، والحليوي يعرف حقّ المعرفة أجادّة لسان الشّابّى؛ ولمّ كثرة المصطلحات الفرنسيّة المتعلّقة بالأدب الفرنسي ينثرها الحليوي في القسم الأوّل من عمله نثرًا؟ بلّ لمّ خصّص هذا القسم الأوّل للتّاريخ للأدب الفرنسي؟ ألا نفهم من كلّ ذلك أنّ الرّجل يعتبر نفسه أستاذًا في هذا الباب، لا يضارعه أحد؟ فاسمع قوله في ذلك: «الحقّ أنّ اعتقاد صديقنا النّابغ في الأدب الغربيّة لا يقرّه عليه التّاريخ ولا يؤيّدّه الواقع. وها نحن أولاء ناتّي بنبذة وجيزة من تاريخ الأدب الفرنسي ونستعرض منه صورة مصفّرة كتمودج للأدب لغربي...» (91)

لغزب الشّابّى لى الشّابّى في نقد الحليوي حصصًا لنفسه من عمله، أي نقد ما جاء من آراء في كتاب «الخيال» ونقتل ذلك على الأقلّ في أمرين مهمّين، وهما أنّهما ترقّيان به العقليّة العربيّة من بساطة ومادّيّة، إلى الفلّابي ولا المشارقة من السّابّين إلى ذكر ذلك. بلّ الأمر حدّ وجدها لدى الشّعوبيين قديما ولدى ابن خلدون وبعض المستشرقين مثل أوليري ورون (92)، أمّا الأمر الثّاني فإنّ الرّوح العربيّة لا تعود إلى البيئّة بقدر ما تعود إلى التّقليد (93). وما أفسى هذا الكلام، المتّصل بسياسة التّقدّ، الذي ساقه الحليوي في آخر مقالته: «ذلك لأنّ أوّل الواجبات على الباحث أو النّاقّد هو أن يدخل إلى بحثه «خالي النّظن»... فيعرض الحوادث والوقائع أو الشّواهد بكلّ تجرّد» (94).

إنّ أكبر دليل على أنّ الشّابّى قد اقتنع بنقد الحليوي، هو أنّه لم يردّ عليه، على حين أنّه ردّ على مختار الوكيل. إنّ هذا الاقتناع قد غيّر وجهة المسلك النّقدي لدى الشّابّى. فإنّ تمثّلت بداية ذلك المسلك في كتاب «الخيال الشعري عند العرب»،

وإن كان موجّها إلى الشّابّى، فهو يخصّ أيضًا كلّ الذين نادوا بالتّجديد في تونس. وهو ما اعترف به الحليوي عندما قدّم لرسائل الشّابّى عند نشرها سنة 1966 بقوله: «وكنّا في ذلك الوقت قد بدأنا نكتشف العنّاد في كتابه «حصاد الهشيم» و«المطالعات» أو المازني في كتابه «حصاد الهشيم» وميخائيل نعيمة في «الغريال»، وجبران في «العواصف» و«الأجنحة المتكسّرة». وقد فتح هؤلاء الكتاب عقولنا على علم جديد من الأفكار والمفاهيم والمقاييس للأدب» (86).

إنّ محاضرة الشّابّى جعلت بداية المسلك النّقدي لديه ذات طابع ترجيعي لمفاهيم المشارقة والغربيين. والشّابّى نفسه، على الرّغم من رده على مختار الوكيل، مقتنع بهذا، وإلاّ بماذا نفترّ عدم رده على الحليوي؟ بلّ إنّنا نذهب إلى أنّ مقالة الحليوي المذكورة مثّلت منعرجا في المسلك النّقدي لدى الشّابّى من التّرجيع إلى الخصوصيّة.

وتظهر قوّة نقد الحليوي جليّة إذا قرّنا هذا العمل إلى كتبه مختار لوكيل ذلك أنّ عمل لوكيل قدّمه نقده لكتّاب، بدءًا بعرض المادّي ثمّ ذكر بعض النّظريّات، ثمّ أسبّو وصنّح. ولكنّه جدّ الشّابّى من ذلك، ولمّ الموافق (87). أمّا عمل الحليوي فكان أكثرًا اقتضالا ونقدًا وقد جاء على قسمين. أولهما نظرة في الأدب العربي (88)، وثانيهما نقد الكتاب (89).

فأمّا القسم الأوّل فذو منحنى تصحيحي لما جاء لدى الشّابّى من آراء عن الأدب الفرنسي خاصّة. والنّحنى التّصحيحي بارز من الجمل الأوّل من المقالة، إذ ساق الحليوي قوله: «لم يذكر مؤلّف «الخيال الشعري» في كتابه أيّ أدب من أدب الغرب يعني وإلى أيّة طريقة من طرائقه يرمي. ولمّ يبيّن في وضوح وجلاء نوع الأدب الذي يدين به ويدعو إليه. هذا مع أنّ الكاتب لا يفتأ يحدثنا في كلّ صفحة من صفحات الكتاب عن الأدب الغربي والشّاعر الغربي، ويبني أكبر جزء من بحثه على المقارنة بين الأدبين، ولكن دون أن يقول كلمة عن ماهيّة هذا الأدب وتاريخه» (90).

ب- في الجهاز النقدي

نعني بالجهاز النقدي كل ما يتصل بانجاز الخطاب النقدي من نظرية أو مرجعية نقدية أو مصطلح أو طريقة لمي الكتابة... فأما المرجعية النقدية لدى الشابي، فإنها لا تتعلق إلا بما جاء لدى العرب. إذ أن ما يخص النقد الغربي كان غائبا تماما على الرغم من الذكر العام لبعض المدارس الأدبية الغربية وخاصة الرومنطيقية. وإذا كان التأثر بالنقاد المشاركة في الربع الأول من القرن العشرين ضئيلا، وإن لم تذكر أسماءهم، فإن ما جاء عن التراث النقدي كان صريحا وصدّه جليا. ولقد ذكر لنا الشابي في آخر كتابه عن الخيال الشعري، وتديقا عند حديثه عن الروح العربية، ذكر بعض أسماء النقاد القدامى كابي عمرو بن العلاء والأصمعي وابن رشيق. ولا يخرج فهم الشابي للتراث النقدي عما راج عند الناس. من ذلك أن النقاد العرب، حسب هذا الفهم، «كانوا يفهمون الأدب فهما معكوسا» (96). وأنهم درسوه لغاية (97). بل إن الأدب عند بعضهم وسيلة من وسائل تحقيق أهدافهم. وقد بين استقصاء البحث اليوم بطلان تلك الملاحظات.

فما يتعلق بالجهاز النقدي أيضا طاقة التجريد التي يجب أن يتحلى بها الناقد ليستطيع السيطرة على المسائل المدروسة والوقوف على نظامها. ومع الأسف فإن هذه الطاقة التجريدية ضئيلة جدا في الخطاب النقدي لدى الشابي على الرغم من أن مناسبات التجريد عديدة لديه مثل مفهوم الشعور الذي اكتفى فيه بتعريف مجازي: «هو ذلك النهر الجميل المتدفق في صدر الإنسانية منذ القدم مترما بأفراحها وأتراحها» (99). فمن على ذلك مفهوم النفس (100) أو شيطان الشعراء (101) أو مفهوم الجمال (102) أو حتى مفهوم الأسطورة ومفهوم الخيال. إن رد ضعف الطاقة التجريدية لدى الشابي إلى ميوله النفسية، إذ هو ينفر من مثل هذا «البحث القائم» كما يسميه هو (103). وهو قد اعترف بهذا عندما قال: «ونفسي لا

النقدي لدى الشابي قد تمثل في تغيير المنحى من التساؤل عن المقاييس نحو التساؤل عن الشعر ذاته وكيفية إنجازه، أي الانتقال من سؤال النقد إلى سؤال الشعر. فحسب تطور هاته الإشكالية عند الشابي ووضوحها في نصوصه، ظهر مملكه النقدي وبان. والذي نراه أن كتاب «الخيال الشعري» عند العرب، وإن طغت عليه النزعة الترجيحية، فإنما كانت مشكلته في البحث عن سؤال الشعر في سؤال النقد. فإذا كان الخيال لدى القدامى هو «الخيال الصناعي» وإذا كانت المرأة قد وصلت ماديا في أغلب الأحيان، وكان للطبيعة بعناصرها المختلفة وصف مخصوص، فإن كل ذلك قد أضحي سته أدبية لدى العرب ومقياسا من المقاييس الرئيسية للجودة الأدبية يأخذ بها شاعرهم كما يأخذ بها ناقدهم. جديد الشابي أنه يحل سؤال النقد ذاك، والذي أصبح تراثا، بمحلله الجواب عن سؤال الشعر. للشابي الحق في أن يسأل عما يريد، ولكن خلط الأسئلة لا يؤدي إلا إلى اللجاجة التي لا طائل من ورائها. قلل الشابي الحق في أن ينفر من الخيال الصناعي كما يعرف. ونفسي لا نصنع. مثل غيره من شاعري الجافة» (95). ولكن أليس من المفيد عندها أن ننسب، من الأسباب الحقيقية لنشأة مثل ذلك الخيال ونفاقه لدى الشابي، وإن كنا نريد التأسيس لمفهوم جديد للخيال، فليكن ذلك تأسيسا حقيقيا وصياغة جديدة.

ينتهي بنا القول إلى أن مشكلة كتاب «الخيال الشعري» عند العرب» مشكلة متصورة مصطلحية، كما سيأتي في موضعه. فإن تداخل في الكتاب سؤال النقد وسؤال الشعر، فإن كتابات الشابي النقدية الأخرى أخذت منحى واضحا نواته سؤال الشعر وما يقتضيه من إجابات. وهو ما عبرنا عنه سابقا بالنعرج نحو الخصوصية. ومن هنا تكتسي، في نظرنا، تلك النصوص قيمة أكبر من تلك التي أضفاها الناس على كتاب «الخيال الشعري...». فطراقة أفكار الشابي النقدية تكمن في تلك النصوص. فما هي إذن خصائص الجهاز النقدي لدى الشابي؟

هو بحث عن علامتين تبرزان القيمة التمييزية لمُتصوّرَيْن مختلفين

إنّ هذا التّوليد المصطلحي غير الدّقيق يؤدّي إلى صدّ رسالة المخاطب. لا أدلّة على ما نذهب إليه من أنّ نقد مختار الوكيل، ومَنْ نَسَجَ على منواله، إنّما منطلقه عدم تبلور القيمة التّمييزية لمصطلحي الخيال الشعري والخيال المجازي. فقد ذهب الوكيل إلى التّرادف، على حين ذهب الشّابي إلى التّمايز. وإنّ تَبَهَ الشّابي إلى التّمايز نصّاً (122)، فإنّ المصطلحين المولدين لم يكونا دقيقين. إذ لم يُظهر التّمايز، بقدر ما جرّ المتقبل إلى التّرادف.

وقد كان الشّابي، في ردّه على الوكيل، واعياً بأنّ الاختلاف بينه وبين ناقده متصوّرِي مصطلحي. إذ بادّر بالقول «وإنّي فهمت من كلام الأديب النّاقّد أنّه يعني بالخيال الشعري...» (123). وفيه من الدّقة ما يبرهن أنّ الشّابي لم يخلو من حدّ لمجاز والاستعارة والتّشبيه وغير هاته من براعات الفنّ. إنّ الحدّ لهذا المعنى ليس ممّا يدور فيه حدّ كـ... وإنّما أردت منه معنى جديداً لا يخلو من دقّة وعمق (124).

إنّ أساس ردّ الشّابي قد بُني على قضية «التّشويش المصطلحي» التي أوقع فيها قارئه. ولهذا جاء دفاع الشّابي مصطلحياً، ثنائي المظهر: بيان فهم الوكيل لمصطلحي الخيال الشعري من جهة، وإبراز فهمه هو - أي الشّابي - لذلك الخيال:

« وفقد عنيت به وقلت إنّي أسميه بالخيال الفنّي » (124).

« فالخيال الشعري بهذا المعنى العميق هو... » (125).

« والذي يدلّ على أنّ حضرة النّاقّد يريد بالخيال الشعري... » (126).

« ولكن ما حظّها (أي القصيدة) من الخيال الشعري بالمعنى الذي يبيّته » (127).

إنّ الشّابي، وإنّ والدّه متصوّرًا طريقاً للخيال، فإنّه لم ينحت

ألا تدلّ مكونات الصّورة في المجازي النّدي على أنّها لم تخرج عن الصّورة الشعريّة في قصائده؛ ألا يُدْخِلُ الشعريّ النّديّ مداخلة عجيبة لا يستطيع الشّابي دفعها ؟

إنّ كان المجازي هو الجانب الأوّل في معالجتنا للجهاز المصطلحي لدى الشّابي. فإنّ الجانب الثّاني يتعلّق بقضية التّوليد المصطلحي لديه. فقد تبيّن لنا أنّ مشكلة الشّابي في خطابه النّدي مصطلحية أساساً.

ونقل ذلك في «التّشويش المصطلحي» في ذلك الخطاب. وهو على الأقلّ على ضريحي. أولهما عدم استقرار المصطلح المولد لدى الشّابي. ومثال ذلك أنّه يستعمل تارة «بقطة لاجس» (118)، وتارة ثانية «البقطة الروحية» (119)، وتارة ثالثة «الغريزة الشّاعرة» (120)، أمّا الضّرب الثّاني من «التّشويش المصطلحي»، فتتمثّل في تقارب المصطلحات المولدة لا تفصل بين علاماتها الصّوتية إلا الصّدات المنصرفة بتلك المصطلحات.

يعني هذا على «عجائب...» «عجائب...» «عجائب...» نوعين من الخيال عبّر عنهما بزوجين من المصطلحات المترادفة. أولهما «الخيال الشعري»، وهو المقدّم على «الطبيعي» أيضاً الخيال الفنّي. وثانيهما الخيال الصّناعي، وهو المؤخّر عنده، ويسمّيه الخيال المجازي (121). فإن كانت لفظة «الخيال» هي القاسم المشترك بين تلك المصطلحات الأربعة، فإنّ الذي يميّزها عن بعضها البعض هو الصّفة التي نعت بها الخيال. وهي صفت تقاربها أكثر من تمايزها لأنّها متصلة بنواة واحدة هي البيان. إنّ العلامة «الخيال الفنّي» ليس فيها ما يميّزها عن العلامة «الخيال الصّناعي» أو حتّى «الخيال المجازي». إنّ التّكلم في حاجة إلى علامتين تميّزان بدقّة عن القيمة التّمييزية للمُتصوّرَيْن.

مثال ذلك استعمال مصطلح «الخيال الطبيعي» مع مقابله «الخيال الصّناعي»، أو «الخيال الوظيفي» مع مقابله «الخيال التّصويري»، أو حتّى «الخيال الرّؤية» مع مقابله «الخيال اللفظي». إنّ قضيتنا هنا ليست البحث عن مرادفات بقدر ما

له المصطلح الدقيق. ومن هنا تتساءل : أليس من وظائف الناقد، إلى جانب إبراز القيمة، أن يدقق المصطلح أو يولده؟ وإذا لم يكن الشابي ناقداً، فإنّه، بانتاجه خطاباً نقدياً، قد التزم وجوباً بالمسألة المصطلحية وشروطها. والرأي أن شابي لم يُعنْ بهذا الجانب كثيراً بقدر عنايته باقتناعه بالمصورات. وهو أمر لا يساعد على تبلور الخطاب النقدي وتبليغه لمُتقبل.

وقد وقفت لديه في مذكراته على قول يدلّ على ما ذهبتنا إليه، إذ قال له زين العابدين السُّنوسي : «إنك تريد أن تبعث المذهب الرمزي «سانيوليزم» من مرقده، وهو مذهب قضى عليه الزمن ولم يتبعه في فرنسا إلا شاعران أو ثلاثة. فقلت له : لك أن تستعي طريقاً بأي الأسماء التي تشاء. فأنا لا أعرف كيف أسمي : لا بهنسي معرو - - - - - سر أكانت تسميتها كما قلت أم خلافاً له. وإنما الذي يهمس والذي أدّ أن عرفته، هو أن أدعو إلى «شعري» لأنّ سكّن إليها بنسى وبرسبب صمري م مختلف على لغوي سبيلا» (128).

إن شكل المصطلح صعوبة في الخطاب النقدي. ولدى الشابي، فإنّ بناء ذلك الخطاب كانت له سماته الخاصة. من ذلك أن كان من نتائج الجانب الترجيحي، في بداية المسلك النقدي لدى الشابي، اعتماداً الرأي الجاهز. وهو ما كان جلياً في كتاب «الخيال الشعري...» في مواضع متعددة (129). وهو ما أوقع الشابي في تلك المبكائية المحجفة التي تعلقت خاصة بأثر البيئة في الأدب، وأدّى ذلك أحياناً إلى تنافسه (130).

إن استثنينا هذا المأخذ، فإنّ ما تعلق ببناء الخطاب النقدي كان سليماً. فمن ميزاته أن اعتمد الشابي على عرض خطة مقاله في البداية (131).

وكان لطريقة عرض الأفكار مسلكان. أولهما الإجمال والتفصيل كما ذهب إلى ذلك في مقاله «الشعر ما ذا يجب أن يفهم منه» إذ أجملّ بقوله : «الشعر يا صديقي تصوير

وتعبير» (132)، ثم فصل بعد ذلك قصده بالتصوير والتعبير. أمّا المسلك الثاني في عرض الأفكار، فكان بالتصريح بالفكرة فتوضيحتها بضرب الأمثلة (133).

إضافة إلى هذين المسلكين، وقفنا لدى الشابي على طريقة أخرى في العرض، وذلك باستحداثه لإطار قصصي لإبراز أفكاره النقدية من ذلك ما دار بينه وبين صديق من حديث عن بقطة الاحساس ونصيب شعراً. تونس منها (134). أمّا طريقة الشابي في الكتابة النقدية، فأمر جلب إليه الشا.

- الحليوي، «والأسلوب، ماذا أقول عنه؟ إنّه آية النهضة الأدبية في تونس. والمطابع التونسية لم تخرج حتى اليوم أثراً فنّ يعادل كتاب «الخيال الشعري» في عبارته الشعرية ولغته النقية وأسلوبه البليغ» (135).

- مختار الوكيل : «الكتاب جميل عذب الأسلوب، رشيق انصار» (13).

ويمكن للباحث أن يقف بسهولة على رشاقة الكتاب لدى الشابي من حيث الأسلوب والرجوع إلى لسانه المحبلة للنص الشعري. أمّا ما ذكره سوري في «الذاكرة والعبير عنه» (136) (137).

6 - خاتمة - فائقة : من أسئلة السئبنة

ينتهي بنا ما قدّمناه آنفاً إلى إشكاليتين رئيسيتين :

أ - أولاهما محورها الشابي والخطاب النقدي، ما هي الدوافع إلى ذلك الخطاب وما هي خصائصه ؟
الابحائي الشاعر قول الشعر؟ وإن خرج الشاعر من مدينة الشعر إلى النقد، فما نتائج ذلك؟ كيف يستطيع الشاعر، هذا الذي «في روحه شيء» من طبع النبوة» كما يقول الشابي (139)، كيف يستطيع أن يغير نبوته تلك نبوة أخرى قد تكون وقد لا تكون؟ هل الدخول إلى عالم النقد يستوجب الالتزام بشروطه؟

ب - أمّا الإشكالية الثانية فمدارها : نحن والخطاب النقدي لدى الشابي، لمْ وكّرنا على شعر الشابي دون خطابهِ النقدي؟

لَمْ كَتِفِيَا بِحَصْرِ مِساهمةِ الشَّابِي النِّقَديَّةِ في نَصِّ واحدٍ هو
«الحَبِيبُ الشَّعْرِيُّ عِندَ لَعَرَبٍ»؛ هَلْ يَصِيحُ ذَلِكَ الْخَطْبُ
لِلنَّقْدِ مَعَ بَصُوصِ أُخْرَى لِعَبْرٍ لَشَّابِي، لِنَتَسَمَّى بِقَدِ
تَوَسَّيْ، مَا وَجَّهَ نَقَرَ ذَلِكَ النِّقْدِ، «مَادَ يَصْلُحُ لِي مِنْ ذَلِكَ
لِنَقْدِ لِي كُنْتُ فِي يَدَايِ بَرْنِجِ النَّاسِ مِنْ هَذِهِ الْفِرْعَانِ، مَادَا
يَصْلُحُ لِي مِنْهُ وَنَحْنُ عَمِي عَشَارُفِ فِرْعَانِ حَدِيدٍ» مَادَا اسْتَحْصَا
نَحْنُ، إِيَّيْ حَذِّ هَذِهِ الْيَوْمِ، فِي سَابِ النِّقْدِ حَتَّى نَمُنَّ لِلنَّقْدِ
وَالِاسْتِصْفاءِ؟



ARCHIVE

شواحي

- (1) الشاذلي، «أغاني الحياة»، تونس : دار التوثيق للنشر، 1966. قصيدة «التي المجهولة» ص 152.
- (2) نفسه، قصيدة «قيد الأمل» ص 173.
- (3) نفسه، قصيدة «للسنة الغدائية المقدسة» ص 276.
- (4) نفسه، قصيدة «بقايا الحزن» ص 98.
- (5) نفسه، قصيدة «صلوات في هيكل الحب» ص 187.
- (6) نفسه، قصيدة «الساحرة» ص 211.
- (7) نفسه، قصيدة «ذكرى صباح» ص 232.
- (8) نفسه، قصيدة «إلى الشعب» ص 252.
- (9) نفسه، قصيدة «العذب» ص 267.
- (10) نفسه، قصيدة «شعري» ص 26.
- (11) نفسه، قصيدة «قلت للشعر» ص 127.
- (12) نفسه، قصيدة «أغنية الشاعر» 101 و 102 - راجع كذلك قصيدة «يا شعر» ص 55 إلى 63، إذ يتنادى الشعر مثل قوله: يا نائي أحلامي» و«يا طائري».
- (13) محمد الخليوي، «مع الشاذلي»، ضمن سلسلة «البحث»، تونس، نوفمبر 1955 من ص 128 إلى ص 138.
- (14) أبو القاسم محمد كرو «أثار الشاذلي» ص 230.
- (15) محمد الخليوي، «الخيال الشعري» ضمن مجلته «مع الشاذلي» من ص 6 إلى 34. وقد نشر الخليوي هذا المقال في المجلد الكبير لأول مرة سنة 1930 مجلة «العالم الأدبي».
- (16) محمد الخليوي، مع الشاذلي، ص 131 و 136 و 137.
- (17) مختار الوكيل «نقد الخيال الشعري عند العرب»، مجلة أبولو، مجلد 4/1933. وأعاد كرو نشر هذا المقال ضمن «أثار الشاذلي» من ص 179 إلى 181.
- ويصدق أبو القاسم محمد كرو، في كتابه «أثار الشاذلي» ص 22، بعض تلك المعلومات كما يلي : مجلد 1 عدد 7 ص 83.3 (1933/3).
- (18) مصطفى خريف «فكرة الشاذلي في الخيال الشعري»، الأسبوع، 11/1952. ويصدق كرو في كتابه «أثار الشاذلي» ص 23، تلك المعلومات كما يلي : الأسبوع عدد خاص بالشاذلي، رقم 311، 1952/11/24 ص 9.
- (19) محمد الصالح المهدي، «الخيال الشعري عند العرب : ذكريات من صدى الحاضرة وعن ظهور الكتاب»، التذوق، أكتوبر

1953. ويصدق كرو، في كتابه «أثار الشاذلي» ص 23 : (التذوق، عدد خاص بالشاذلي، ص 1 ع 10 10/1953).
- (20) عامر غديرة، «الشاذلي الناقد الأدبي»، الفكر، عدد خاص بخمسينية الشاذلي، عدد 2/نوفمبر 1984 ص 31 إلى 45.
- (21) محمد مصافي، «الشاذلي الناقد»، الفكر، عدد خاص بخمسينية الشاذلي، عدد 2/نوفمبر 1984 ص 61 إلى 80.
- (22) جابر عصفور، «قراءة في أبي القاسم الشاذلي : من الخيال الشعري»، مقال نُشر تباعاً بمجلة الفكر في الأعداد التالية : عدد خاص بخمسينية الشاذلي عدد 2/نوفمبر 1984 ص 197 إلى 217. العدد 3/ديسمبر 1984 ص 99 إلى 109.
- العدد 4/جانفي 1985 ص 77 إلى 90.
- (23) محمد الحضر حبيب، «الخيال في الشعر العربي»، القاهرة 1967.
- (24) محمد القاضي، «الشعر على الشعر في أغاني الحياة لأبي القاسم الشاذلي»، الفكر، عدد 5/فيفري 1985 ص 60-68 وعدد 8/ماي 1985 ص 77-88 وكذلك عدد 9/جوان 1985 ص 113-122.
- (25) محمد كرو، «أثار الشاذلي» ص 23.
- (26) محمد كرو، «أثار الشاذلي» ص 23.
- (27) محمد كرو، «أثار الشاذلي» ص 23.
- (28) نفسه 187.
- (29) نفسه 187.
- (30) الطاهر الهمامي، كيف تعتبر الشاذلي مجدداً، ص 25.
- (31) الشاذلي، أغاني الحياة، 26-27.
- (32) نفسه 55 إلى 63.
- (33) نفسه 101 إلى 102.
- (34) نفسه 127 إلى 129.
- (35) نفسه 190 إلى 192.
- (36) اعتبر الطاهر الهمامي في بحثه السابق (ص 25) 6 قصائد هي : «شعري» و«يا شعر» و«أغنية الشاعر» و«قلت للشعر» و«أحلام شاعر» (ص 171 من الديوان)، وأخيراً «قلب الشاعر» (ص 262 من الديوان). ولا نرى من موجب لاعتبار القصيدتين الأخريتين ضمن القصائد السابقة إذ لا تحويان من «النقد» إلا ما جاء من لفظه «شاعر» ضمن العدد 10.

- (79) نفسه 136.
(80) نفسه 139-138.
(81) لشابي، تعليق على مقال «الشعر في تونس» ص 48.
(82) مذكرات الشابي 57.
(83) الشابي، الخيال الشعري، 17.
(84) مذكرات الشابي، 72-73.
(85) محمد الحليوي، الخيال الشعري، 26-27.
(86) الحليوي، مقدمة رسائل الشابي، 11.
(87) مختار الوكيل، نقد الخيال الشعري، ضمن «آثار الشابي» ص 179 إلى 181.
(88) الحليوي، الخيال الشعري، 6 إلى 18.
(89) نفسه، ص 19 إلى 34.
(90) نفسه، 7.
(91) نفسه، 8.
(92) نفسه، 19.
(93) نفسه، 24.
(94) نفسه، 29.
(95) الشابي، الخيال الشعري، 27.
(96) نفسه 135.
(97) نفسه 136.
(98) نفسه 138.
(99) نفسه 25.
(100) نفسه 70.
(101) نفسه 37.
(102) نفسه 44.
(103) نفسه 27.
(104) نفسه 27.
(105) نفسه 23.
(106) الشابي، الشعر ماذا يجب أن يفهم منه، 130-131.
(107) الشابي، بقطة الأحاسيس، 135.
(108) الشابي، الإمامة، 121.
(109) الشابي، الخيال الشعري، 26. راجع أيضا ص 23.
(110) نفسه 18 هامش 1.
(111) نفسه 20.

- (112) نفسه 28.
(113) نفسه 38.
(114) نفسه 70.
(115) الشابي، الإمامة، 118-119.
(116) الشابي، بقطة الأحاسيس، 134.
(117) الشابي، الشعر والشاعر، 141.
(118) الشابي، الشعر والشاعر، 138.
(119) نفسه، 138.
(120) الشابي، الخيال الشعري، 21.
(121) نفسه، 26.
(122) نفسه، 26.
(123) الشابي، رد على نقد «الخيال الشعري...»، 127.
(124) نفسه 127.
(125) نفسه، 127.
(126) نفسه، 127.
(127) نفسه 127.
(128) الشابي، المذكرات، 56.
(129) الشابي، الخيال الشعري، 33 و38 و45 و46 و58.
(130) راجع ص 58 من الخيال الشعري، كيف لم تستقم للشابي «عز و...» علق الأمر بأدباء الأندلس. راجع كذلك «كيف لم تستقم للشابي» ص 51 وكيف نقد الاشكالية «شعرنا» ص 117. رد «فمن لسه واحد» ص 117.
(131) راجع «الخيال الشعري» ص 17 وكذلك ص 114 من تقديمه للإمامة.
(132) نفسه، الشعر ماذا يجب أن يفهم منه، 132.
(133) نفسه 130. عند اعتباره الشعر هو الحياة.
(134) الشابي، الشعر والشاعر.
(135) الحليوي، نقد الخيال الشعري، 33.
(136) مختار الوكيل، نقد الخيال الشعري، 181.
(137) الشابي، الشعر ماذا يجب أن يفهم منه، 130-131.
(138) الشابي، بقطة الأحاسيس، 134.
(139) الشابي، الشعر والشاعر، 141.

قراءة في أغاني الحياة

محمد الغزّي

صورة الطرس لتوضيح هذه الظاهرة. الطرس يعني رقاً محبب كتابته الأولى وخطت عليه كتابة ثانية. لكن الطرس يظل رغم المحو يحمل آثار الكتابات التي خطت عليه بحيث تصبح قراءته قراءة لنصوص عديدة متداخلة، كل واحد يشف عن الآخر ويكشف عن معناه. ومثل الطرس نجد قصيدة الشابي نصوب متوالجة، وكدمات متواشجة، لهذا يجب تفكيكها نصراً، فكيف يمكنه أن يتفكك كما أوضح دريدا هي لعدد من النصوص في الزمن أي أنها قطع التاريخ بالمقلوب، عابثاً جفرت النص واستكشاف طبقاته المترسبة بعضها فوق بعض والظفر بالنصوص التي تتخفى داخلها. ومن شأن هذه العملية أن تجعل القراءة سفراً في شبكة من الدلالات المتحركة يسلمنا خلالها النص إلى نص، والدلالة إلى دلالة.

والمأمل في ديوان "أغاني الحياة" يلحظ ببسر صراعا بين لغتين اثنتين: لغة منجزة وأخرى في حال انحياز: اللغة الأولى هي لغة التراث المحملة بأصوات الشعراء القدماء وأساليب تصريف القول المتداولة بينهم. واللغة الثانية هي لغة الرومانسية التي تسعى إلى الخروج على "ميراث القبيلة" قصد ابتكار طقوسها وأساليبها المخصوصة.

اللغة الأولى هي لغة الذاكرة، وهي ذاكرة مشوشة بحرارة نصوص كثيرة، بعضها يرتد إلى عصر النهضة، وبعضها يرتد إلى عصور أقدم، لغة تستأنس بالتشابه، وتجمع إلى الحكم، وتستعيد الأبقاع القديم، وتسترفد الأغراض التقليدية. لغة

كثيرا ما قامت الدراسات النقدية حجابا بيننا وبين الشابي، عن طريقها قرأنا أمشاجا من قصائده، ومن خلالها نقلنا جوانب من مجريته حتى باتت صورة الشاعر التي نحمل منيثة منها، صادرة عن كتابها. وبذلك استبدلنا نصا بنص، وغواية بغواية، استبدلنا نص القصيدة بنص الدراسة، وغواية الشعر بغواية الفكر. والحال أن النقد غير الشعر، بل ن نقد حين يدرس الشعر يحوكه بالضرورة إلى شيء آخر غير الشعر. هذه الدراسات من حيث هي حجاب لا تسمح لنا بحجب ولا تذنّي بقدر ما تبعد، وهي في كل حين - كما نرى - عن وجه المقروء، وإنما عن وجه القارئ.

ولأمر ما احتفت كل هذه الدراسات بجوانب مخصصة في شعر الشابي، وهي جوانب التجديد والتحديث، واهملت عن وعي عامد كل الوشائج التي تصل هذا الشعر بشجرة نسبه الأولى نعني التراث.

نحن لا نرتاب في أن الشابي اجترح اسئلة جديدة ومضى في اتجاه ما لم يتأسس بعد، لكن هذا لا يلغي علاقته بالاصل، وارتباطه بالذاكرة. بل إن الكتابة لا تستقيم مقوماتها إلا إذا اتصلت بغيرها من النصوص وسعت إلى الانفصال عنها وتجاوزها قصد تأكيد حضورها وتمييزها.

الشاعر يكتب وهو مطمئن، يحطّ وهو غمو غير أن الذي يحويه ويطمسه يظل بيننا تشبي به الكلمات التي يستخدمها والرموز التي يوظفها. لهذا استعار أحد النقاد المعاصرين

تصدر عن نماذج سابقة ترد، في قصائد عديدة، تحتذيها وتحيكها.

أما اللغة الشابة فهي لغة جديدة تسدعي الرموز والاصطلاحات، وترتدي الأفعية، وتستشرف طرائق في الأداء حديثة، تسعى إلى «بكر أشكلها على عرمثال سابق». قال الشابي معرّس في «ذبة لثرات»، صمغت عنه في ن وحده، فهو بهذا المعنى، يمثل الاستمرار والاعتصاف، الاسترجاع والانسباق، ورمي له قسمه الشابي إلى هذا التردد بين رميتين زمن اقل، و آخر قادم فالشابي هو لتواطؤ ولخروج : التواطؤ مع السائد والمألوف والمخروج عنهم في الوقت ذاته .

لم يكن لرومانسية عربية مثابه لأصوب، مطابقة الرؤى والتعابير، وإنما كانت متعددة سم - - - - - على تحاسنها فهي هذا التمزج والبيد - - - - - الشابي أراد أن اصطبها رومانسية - - - - - اختلافاً عن رومانسية حوران الاخلاص - - - - - كانت بالثراث أمس رجاء في حب - - - - - بالوفاة الشدفي أوثن صفة فالشابي حب - - - - - كنفه، بقدر وهو محتتم به، فعلاقته - - - - - مجرد علاقة ذات موضوع

لكن الشابي لم يستنسخ خطوط الشعرى لغيره، متملأ فقل شعر - - - - - الذي يقول تحريسه، فالثراث كان غثابه للغة، التي أنس في حيزه الشاعر كلامه المحصوص

هذا الصعود إلى لسان لا يبط في نظرائه في حب إلى الورا.. فالشابي لم يكن يسعى إلى بحث لمصى بقدر ما كان يسعى إلى بحث الحاضر، ولم يكن يتوق، في كل ما كتب، إلى احيا، بل إلى القدم بقدر ما كان يسوق إلى شجن مصّة الجذيد بقوة ذلك النص لعدم.

لكن لثرات لا يسجل، في قصائد الشابي، على هيئة واحده، وإنما يختلف التجلي باختلاف القصائد. فقد يبرز في

هيئة أبيات وصور متحها الشاعر من بثر الذاكرة وأودعها قصائده تعصيده « بوس الحصلة » التي جاء فيها

شرعتي حب العصى وإني

قد سدوست مرةً وقترحة

لست تصبح لمواحي ولو مت

فصمت على شبابي لمساحة

لا أبالي وإن أريقعت دمائي

صدما، لعشقي دوماً مساحة

لم تكن في الواقع إلا سويعة على قصيدة لسهروردي التي يقول فيها .

سبح - - - - - ح - - - - - ح دماؤهم

وكذا دم - - - - - الناحس نباح

(العاثين)

سبح - - - - - دهم - - - - - حلوا بها

لفدرو أن السمح ربح

سبح - - - - - سستدع ثبات السهروردي وحاكتها لكنها احتشتها من ساقها القديم وأجمعتها في سباق حر جديد فبدأ كان السهروردي معصوا بالسماء، فإن شبيهي مفتون بالارض، الاول نادى من لغة الحب الانسي إلى الحب الالهي، أما الثاني فانه هاب بعه الحب الالهي للانصاح عن الحب الانسي وكلا للتعبير ألم بالشعراء العدرين وما تداولوه في قصائدهم من نبج ووله واحتف، بالموت من حيث هو شهادة على الحب.

وقد نجح الشابي إلى استدع، نبات من الترت قديمه، فيعيد صيغته وتركيبها على نحو جديد فتتحول الكتابة عندئذ إلى صرب من التوليد، تولد معنى من معنى معاروه الشعر، من قبل لكن هذا المعنى لحديد يظلّ شذودا، مع ذلك، إلى صابته الأولى، يحيل عليها بطرائق شتى.

قيستل بذلك نصا من نص، وتجربة من تجريبته. انه الشعر الذي يرتد على ذاته ليستعيد تاريخه وذكريته، ليبقى، بسبب من ذلك، اسير تقاليده لا يقدر على التحرر منها.

إن ظاهرة "المعارضة" الشعرية ليست استدعاء للتراث بقدر ما هي ذوبان فيه الى حد التلاشي والضياع. فالشاعر لا يقول من خلالها تجربته وفق اشكال مخصوصة، وانما يستدل بانغودج هو الذي يلي عليه اشكاله فتتحول الكتابة الى ضرب من التماهي مع الاصل.

إن قصيدة الحصري حاضرة في قصيدة الشابي تلون معجمها وصورها وايقاعاتها، واذا علمنا ان قصيدة الحصري لم تكن الا امشاجا من الصور التي استعارها الشاعر من الغزلية العربية ادركا ان هذه القصيدة، أي قصيدة الشابي، ان هي الا استعادة لمجلة من الاعراف الفنية التي تعاورها "شعراء في القديم".

تد أن "الفرغ" في ديوان الشابي ليس إلا أثرا من آثار "أب" في "عصر" حرص في الشعر العربي ليس مجرد "حجج" بلادته وينعها من الانسياب والانفلات، وانما هو مجزوءة من التقاليد الفنية والدلالية التي يأخذ بعضها برغاب بعض. فاستحضر غرض من الاغراض يفضي بالضرورة الى استدعاء جملة من التقاليد البلاغية والمعنوية توجه الشاعر ويحدد له أفق قصيدته. لهذا كان الفرغ موصولا دائما بالمعنى المتيقن، والدلالة المستقرة، والصورة الجاهزة.

فاذا باشرنا قصيدة الشاعر في رثاء أبيه، على سبيل المثال، وجدناها تخضع لتقاليد الرثاء في القصيدة العربية، هذه التقاليد التي اختزلها ابن رشيقي قائلا "ان سبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة، مخلوطا بالتهلُّف والأسف والاستعظام" ومثل المديح يكون الرثاء اشادة بالخصال، واستيفاء لضروب المدح الأربعة التي هي فضائل الانسان على الحقيقة.

ومن مظاهر اثر التراث في شعر الشابي النبرة الخطابية التي وسمت عددا من قصائده، ولغة الخطابية قوانينها

يقول الشابي :

إذا صغرت نفس الفتى كان شوقه

صغيرا فلم يتعب ولم يتجشَّم

ومن كان جَسَار المطامع لم يزل

يلاقى في الدنيا ضراوة قشعم

هذان البيتان مولدان من أبيات المتنبي :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

وتعظم في عين الصغير صغارها

وتصغر في عين العظيم العظائم

واذا كانت النفوس كبارا

تعبت في مرادها الأجسام

فالشابي، على حد عبارة النقاد القدماء، قد ادى المعنى بعينه، وعلى خاصيته، ولم يحدث فيه ضفة، ولا يكسبه فضلا، لهذا أخذ التوليد في هذين البيتين شكل احتفاء وقتفا.

وهي هذا السبيل يمكن ان يدرج بش. اسم

عجبا أود أن أفهم الكون

ونفسي لم نستطع فهم نفسي

لم أفد من حقائق الكون إلا

أنني في الوجود مرتاد رمن

فقد ألمّ فيهما الشاعر ببني المعرى :

سألت عن الحقائق كل يوم

فما لفت الا حرف جحد

سوى أنني أزل بغير شك

ففي أي البلاد يكون لحدي

ويتجلى حضور التراث أقوى ما يتجلى في قصيدته

«صفحة من كتاب الدعوى» التي عارض بها قصيدة الحصري

القيرواني

بالمعارضة يحتج الشابي بقصيدة قديم فيصَّب على حدوده

قصيدا آخر يلم فيه بمعاني القصيد الاول وصوره وايقاعه،



ARCHIVI

1980 - 1981

1980 - 1981

المقابلات في ديوان « أغاني الحياة » للشابّي

- ملاحظات أوليّة -

عبد الله صولة

نفسه عن رؤية صاخبة إلى العالم. فما هو النظام التركيبي الذي يحمل المقابلة، وما هو نظامها الدلالي ؟

I - النظام التركيبي *

1 - في مستوى الجملة

أ - المقابلة داخل الجملة الواحدة

كثيراً ما تحدث المقابلة في ديوان « أغاني الحياة » في مستوى الجملة الواحدة. وقد تشكل هذه الجملة شطراً من بيت أو بيتاً بأكمله ويقع التقابل فيها بين الوظائف النحوية التالية التي نوردّها على سبيل المثال لا الحصر :

* بين الفعل والفاعل : مثال من قصيدة « حديث المقبرة » :
أتفتنى ابتسامات تلك الجفون

ويخبر توفّج تلك الحدود (4)
وكقوله من القصيدة نفسها :

وتهوي إلى التّرب تلك التّهود (5)

في المثال الأول يحصل التقابل بين الفعل يخبر والفاعل توفّج وفي المثال الثاني يحصل التقابل بين الفعل تهوي والفاعل التّهود.

* بين الفعلين والفاعل واحد : مثال

هاهنا في كلّ آن نحسي

صور الدنيا وتبدو من جديد (6)

القسم الأول :

وجهة نظر سكونيّة : إطار المقابلات

التركيبي والدلالي العام

معظم القديما يرون أنّ المقابلة هي « أن يؤتى بعينين متوافقتين أو أكثر ثمّ بما يقابل ذلك على الترتيب » (1).

فالمقابلة إذن في عرف هؤلاء عكس الباقى الذي هو « الجمع بين متضادين أي معنيين متقابلين في الجملة » (2). يعني ذلك أنّ المقابلة تقع على المركّب (معبران أو أكثر مقابل معنيين أو أكثر) في حين يقع الطّباق على المفرد (معنى ضدّ معنى).

يبدو تعريف القديما للمقابلة من ناحية وللطّباق من ناحية أخرى مدى رفاة الحدّ الفاصل بينهما. لهذا عمد ابن الأثير في القديم ود. محمد الهادي الطّرابلسي في الحديث إلى جعلهما واحداً وذلك بإدغام الطّباق في المقابلة فأصبحت في معناها الواسع تقع على المفرد والمركّب من الكلام وشملت بذلك الطّباق (3).

مثل هذه المقابلة لمّا يطرد في شعر الشابّي أطراداً لاقتنا للانتباه حتّى أنّنا لانتكون مغالين في شيء لو قلنا إنّ هذا الأسلوب قد انتهت عليه في نسق مطرد معظم قصائد « أغاني الحياة » في نظام تركيبي ودلالي مخصوص يكشف عن جانب مهمّ من شعريّة ديوان « أغاني الحياة »، ويكشف في الوقت

على أن مثل هذه المقابلة قد تحدث لا بين الوظائف النحوية المختلفة وإنما تحدث بين الوظائف النحوية نفسها فتكون المقابلة على سبيل المثال :

* بين المبتدأ والمبتدأ : مثال :

وسواء على التجسوم - إذا

لاحت - سكن الدحي وقصف الزنود (17)

* بين الحال والحال : مثال :

مالي يضيق بي الوجود

ركل ماحولم رحيب (18)

مثال آخر :

مالي وجمت وكل مافي

الغاب فغترطه طروب (19)

* بين البدل والبدل : قوله :

ويسراك في صور الطبيعة

كلوها واذميهما (20)

أو قوله :

في كحل القوارك الوجسود

طروسها وكثيبها ... (21)

ب - المقابلة بين الجملتين المتنايتين

وتكون هذه المقابلة في البيت الواحد أو البيتين المتعاقبين :

أمثلة :

إن خسر الحياة ووردة اللون

ولكنها سامم القلوب (22)

كان في قلبي فجر ونجوم

فإذا الكل ظلام وسديم (23)

فهو في مذهب الحياة نسي

وهو في شبيه مصاب بس (24)

آه لقد غننى الطباشير

فدمدم الليل العتيد (25)

* بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى : أمثلة :

وتجلبب الدهر الجميل

بظلمة الليل المريع (7)

وعجيب أن يفسخ الناس في

كهف الليالي بمنزها المشبوب (8)

وتشبدن في خرائب روعي

ماتلاشي في عهدي المجدود (9)

* بين المفعول به 1 والمفعول به 2 مثال :

فوجدت أعراس الوجود مآنها

ووجدت فردوس الزمان جميعا (10)

* بين المبتدأ والخبر : مثال من قصيدة «طريق الهاوية»

والحياة التي تخر لها الأحلام

سوت مثقل بالقيود (11)

مثال آخر من نفس القصيدة :

والسويج الجميل في هاته الدني

خويغ يذوي رفيع الزود (12)

* بين جملة الشرط وجملة جواب الشرط :

مثال :

سهمت تضاحكت الحياة

فإنسي أبدا كشيء (13)

مثال آخر :

ومن لم يبرعه قطرب الداييسر

لم يخبط بالصباح الجديد (14)

مثال آخر :

ومن لا يحب صمود الجبال

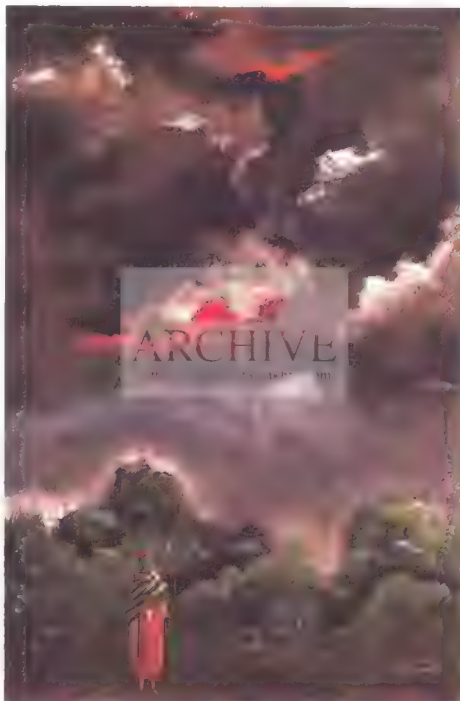
يعش أبد الدهر بين الحفر (15)

* بين التثنية والتثنية : مثال من قصيدة «إلى قلبي

الثقة» :

أنت أنشودة فجر

رقلتها الظلمات (16)



أشوة لرعد (الصادق لغش)



لاتحفل، بالذنب تدور بأهلها أو لا تدور
واليوم أحيا مرهق الأعصاب، مشبوب الشعور
متأجج الإحساس أحفل بالعظيم وبالمقبر
تمشي على قلبي الحياة ويزحف الكون الكبير (29)

ج - تواتر المقابلة

* التواتر في مستوى البيت : مثال أول :

آه ! لقد غنى الصباح فدمدم الليل العتيد
وتألق النجم الوضيء فأعتم الغيم الركود (30)

مثال ثان :

أنت تحيين في فؤادي ماقد
مات في أمسي السعيد الفقيد
وتشيد في خرائط روحي

ساتلاشي في عهدي المحدود (31)

* تواتر المقابلة في جملة من الأبيات داخل القسم الواحد
من أقسام القصيدة :

مثال أول :

والحياة التي تخر لها الأحلام
سموت مشقّل بالقبود
والشباب الحبيب شيخوخة تسمى
إلى الموت في طريق كزود
والربيع الجميل في هاته الدنيا
خريف يدوي رفيف الورد
والورد العذاب في ضقة الجدول
شوك مصفّح بالحديد (32)

مثال ثان :

صغى لنفستك الجميلة في حريم الساقية

في كل أنوار الوحود طروبها وكثيها
ورخمها وعنيها وبعضها وحببها

فنشرب من كل نبع شرابا

ومنه الرقيع ومنه الزهيد (26)

على أن المقابلة بين الجملتين قد تتسع دائرتها على مدى
أربعة أبيات أو أكثر : مثال :

إن الوجود الرحب

والغابات والأفق الحظيب

لم تخبب أشسواق

الحياة بها فعادها القطوب

أما أنسا فقدتها

والليل مرقد رهيب

والريح تعصف بالورد

فعثت سخرية الخطوب (27)

وقد تمتد المقابلة بين الجملتين على مدى ما يزيد على أربعة
أبيات : مثال أول :

.....

ولكن ماذا وراء النسيب ؟

مالذي خلف سحرها الخالم السكران

ففي ذلك القمطر البعيد ؟

أنفوس جميلة كطبور الغاب

تشهدو بساحر النفرند

طاهرات كأنها أرج الأزهار

في مولد الربيع الجديد

وقلوب مضبنة كنجوم الليل

ضراعة كغصن الورد ؟

أم ظلام كأنه قطع الليل

وهو يشيب قلب الوليد

وحضم يروج بالإثم والنكر

والشر والظلام الصديد ؟ (28)

مثال ثان :

قد كنت في زمن الطفولة السّاجدة والظهور

أحيا كما تحيا اللابل والجداول والزهور

وتذوي وريدات تلك الشفاء ؟
وتهري إل القرب تلك النهرود ؟
وينتهد ذاك القوم الرشيخ
وينحلّ صدر بديع وجيد
وترتد تلك الوجوه الصّباح
وقننة ذاك الجمال الفريد
ويغفر فرع كجنع الظلام
أنيق الغدائر جعد مديد (36)
وجاء في القسم الخامس منها قوله :
فنشرب من كلّ نبع شرابا
ومنه الرقيع ومنه الزّهد
ومنه اللّذيذ ومنه الكريه
ومنه المشيد ومنه المبيد
.....
.....
وتشهد أنك الهمزي الوجه
وفيها الشقي وفيها السعيد
وفيها البديع وفيها الشنيع
وفيها الوديع وفيها العنيد
فيصبح منها الولي الحبيب
ويصبح منها العدو الحقود (37)
* قيام القصائد بأكملها على المقابلة : تأتي المقابلة في
هذا المستوى على ضرب ثلاثي وتشمل كلّ قصائد الديوان
تقريبا :
- مقابلة من قبيل :
• قلت للشعر (38)
• طريق الهاوية (39)
• أيتها الحاملة بين العواصف (40)
• قلب الشاعر (41)
- مقابلة منتظمة بين القسمين أو الأقسام التي تكون
القصيدة مثل قصائد :

ويراك في صور الطّبيعة : حلوها وذمّيمها
وحزبنها وبهيجها وحقرها وعظمها إلخ ... (33)
* تواتر المقابلة على مدى عدّة أبيات في أكثر من قسم
من أقسام القصيدة :
مثال أوّل : جاء في القسم الثالث من قصيدة «نشيد
الأمي» قوله :
بما مهجة الغاب الجميل
ألم يصدّعك التحبيب ؟
يا وحنة الورد الأنيق
ألم تشوّهك الندوب ؟
يا جدول الوادي الطّروب
ألم يرتقك القطوب ؟
يا غيمة الأفق الخضير
ألم تمرّكك الخطوب ؟
يا كوكب الشفق الضّحورك
أما ألم بك الشّعوب ؟ (34)
وجاء في القسم الرابع منها قوله :
ما للمياه نقيّة حولي
وينبوعي مشوب ؟
ما للصّباح يعود للذّنيا
وصبّحي لا يؤوب ؟
مالي يضيق بي الوجود
وكلّ ماحولي رحيب ؟
مالي وجمت وكلّ مائي
الغساب مغترب طروب ؟
مالي شبيب وكلّ مائي
الكون أخاذ عجيب ؟ (35)
مثال ثان :
جاء في القسم الأوّل من قصيدة «حديث المقبرة» قوله :
أنقذ ابتسامات تلك الجفون ؟
ويخو توهّج تلك الحدود ؟





قوله :

والحياة التي تحرّ لها الأحلام

صوت مثقّل بالقيود (49)

والشباب والشيوخة في قوله :

والشباب الحبيب شيخوخة تسعى

إلى الموت في طريق كسود (50)

والربيع والحريف في قوله :

والربيع الجميل في هاته الدنيا

خريف يذوي رقيق السورود (51)

والورد والشوك في قوله :

والورد العذاب في ضفّة الجدول

شوك مصفّح بالحديد (52)

إنّ الشّاعري في مثل هذه المقابلات ملتزم بنظام المعجم العربيّ أكثر منه خالق لنظام دلاليّ خاصّ به.

ب - المقابلة السياقية

لا يكتفي اللّفظان المتقابلان في المقابلات السياقية من الأضداد التي تتوقّف في معجم اللّغة وأنّما يتصرّف الشاعر على نحو مخصوص من خلال السياق في جعلهما متقابلين موسّعاً بذلك دلالة اللّفظين ليكون أحدهما تقيض الآخر. مثال :

عزّمان الغراب طفيل

لاعب عذّب جميل

وزمان السّاس شيخ

عباس الوجه طفيل

تقوم المقابلة في هذين البيتين بين الأزواج الثّالثة :

غاب / ناس.

طفل / شيخ ..

لاعب عذّب / عباس الوجه.

جميل / طفيل.

لئن كان التّقابل بين «طفل» و«شيخ» تقابلاً لغويّاً قريب

. جدول الحبّ (42)

. الجمال المنشود (43)

. صلوات في هيكّل الحبّ (44)

. الجنة الضّائعة (45)

- مقابلة غير منتظمة وغير متوازنة وسبب عدم انتظامها وعدم توازنها أنّ أحد طرفي المقابلة يكون متواتراً أكثر من الطرف الآخر في القصيدة كأن تكون مثل هذه المقابلة قائمة بين عدد ضئيل من الأبيات وبين سائر أبيات القصيد مثل قصيدة «الصّباح الجديد» (46) أو كأن تكون المقابلة في بعض أبيات القصيدة فحسب مثل قصيدة «من أغاني الرّعاة» (47)

الحاصل من كلّ ما تقدّم أنّ المقابلة التركيبية حاضرة بطريقة أو بأخرى في كلّ قصيدة من قصائد ديوان أغاني الحياة للشّاعري. وتكون هذه المقابلة على صعيد الوظائف التّحوّلية الأساسية أو المتحصّنة في الجملة وما بين الجملتين المتتاليتين في البيت الواحد أو البيتين أو في طائفة من الأبيات. على أنّ هذه المقابلة كثيراً ما تتواتر على مدى بيتين أو عدّة أبيات. وقد يتكرّر ذلك أكثر من مرّة في القصيدة الواحدة وعلى هذا تكون المقابلة التركيبية حاضرة في كلّ قصائد الدّيوان حضوراً منتظماً أو غير منتظم. ذلك هو النظام التركيبي الذي يحمل المقابلة في ديوان أغاني الحياة للشّاعري فماذا عن نظامها الدلاليّ نفسه ؟

II - النظام الدلاليّ

1 - أنواع المقابلات

المقابلة في ديوان «أغاني الحياة» نوعان على الأقلّ من النّاحية (دلالية) هما المقابلة اللّغوية والمقابلة السياقية (48).

1 - المقابلة اللّغوية

في مثل هذه الحالة يكون طرفا المقابلة في شعر الشّاعري من الأضداد في أصل وضعهما اللّغويّ من قبيل الحياة والموت في

«لاعب» هو «طلق المحيا» وبناء عليه يكون مرادف عابس الوجه هو «جاذ». ولما كان ضديد «جميل» في سياق الشائبي المذكور هو ثقیل أمكن أن يكون مرادف «جميل» «خفيف الظل» مثلاً. وبناء عليه يكون مرادف «ثقیل» هو «قبيح». وهكذا يحدث الشائبي ثورة دلالية داخل اللغة إنطلاقاً من بنية المقابلات بالذات، يقطع النظر عن الصورة الشعرية وغيرها مما هو أجدر بأن يحدث مثل هذه الثورة.

* الوظيفة الثانية : هي الوظيفة التفسيرية وذلك بأن يكون كل لفظ من لفظي المقابلة يفسر الآخر ويوضحه. فقول الشائبي «فرمان الغاب طفل لالعاب عذب جميل» بظن قولاً متصريلاً بالمعروض النسبي يذهب الفهم فيه كل مذهب حتى يأتي قوله «وزمان الناس شيخ عابس الوجه ثقیل» ورافعا هذا «القيوض» معجداً وجهة للفهم معيّنة. كما أن قوله «وزمان الناس شيخ عابس الوجه ثقیل» قد فسره بعد عكسه الذي ورد في البيت والمثل السائر يقول : «وبضدّها تصير الأشتاء».

هكذا تكون المقابلة في شعر الشائبي بمثابة المرأة التي ينظر فيها الكلام إلى نفسه فيكتشف حقيقة ذاته، ولتضرب على ذلك مثالا آخر قول الشائبي :

أحيا كما تحيا الابل والجداول والزهور

واليوم أحيا مرقع الأعصاب، مشبوب الشعور.

إن المفهوم من «الابل» هو عادة الغناء والحرية. والمفهوم من الجداول الانطلاق والانسحاب والمفهوم من الزهور الجمال والصفاء لكن لاشي من هذه المفاهيم يجعل الجملة الموالية وهي : «أحيا مرقع الأعصاب مشبوب الشعور» جملة مناقضة للجملة الأولى وإذن فإن علينا أن نضيف في ضوء هذه الجملة الثانية معاني ثواني ومفاهيم أخرى إلى الجملة الأولى من قبيل الاتسراح والسكينة والهدوء النفسي والنشاط الذهني لكي يحصل لنا تقابل مع قوله مرقع الأعصاب مشبوب الشعور.

نأخذ فإن التقابل بين «غاب» و«ناس» ليس تقابلاً لغوياً فهو لذلك بعيد المأخذ ولا يمكن أن يفهم إلا بالاستعناد بالمعاني الثواني أو الدلالات الحافة التي لكل لفظ من لفظي المقابلة : حتى تسد الثغرات والصدعات الحاصلة في كيان المقابلة.

يجعل الخطاب المعتاد «الغاب» في مقابل «الصحرا» مثلاً وهو تقابل مفهومي. لكن الشائبي ينجونا يجعل الناس مقابلاً له. فما الوجه في هذه المقابلة ؟

علينا أن نرتقي هنا من صعيد الدلالة التصريحية إلى صعيد الدلالة الحافة. فمن دلالات «الغاب» الحافة في هذا المقام الطهارة والبراءة والقداسة إلخ ... ومن دلالات «الناس» الحافة في هذا المقام أيضا الفسوق والمكر والفسخ إلخ ... وبإقامة التقابل بين هذين النوعين من الدلالات الحافة تستوي المقابلة دالة على صعيد الدلالة الحافة.

نعم إن السياق الشعري الذي وردت فيه كلتا اللفظتين من شأنه أن يدلنا إلى مثل هذه المعاني الثواني. ولهذا أسمينا مثل هذه المقابلات بالمقابلات السياقية.

على أن التقابل بين سائر الألفاظ الواردة في كلتا المجلتين ليس تقابلاً بيناً واضحا بسيطاً : فضديد «لاعب» في اللغة هو «جاذ» لكن الشائبي جعل مقابله هنا «عابس الوجه» وضديد «جميل» في اللغة هو قبيح لكن الشائبي أتى هنا بثقیل مقابلاً له. وقد لا يكون مثل هذا التقابل تقابلاً مفيداً إذ يمكن لللاعب أن يكون عابس الوجه كما يمكن أن يكون الجميل ثقیلاً. فدل ذلك على أن الشائبي يتصرف في معجم اللغة تصرفاً سياقياً حراً من خلال طريقة بنائه لمقابلاته. إن مقابلات من هذا القبيل لها في شعر الشائبي وظائف ثلاث :

* الوظيفة الأولى : توسيع حقل اللغة : وذلك بأن تكون العلاقات القائمة بين الألفاظ أكثر مرونة مما هي عليه في المعجم والمثال على ذلك انطلاقاً من مثالنا السابق أنه لما كان ضديد «لاعب» هو «عابس الوجه» أمكن أن يكون مرادف



فؤاد الجبيلة (عبد العزيز القزحي)



كما أن المفهوم من قوله «مرهق الأعصاب مشبوب الشعور» هو التوتر العصبي والنفسي، لكنّ النظر إلى هذه الجملة في ضوء الجملة الأولى المقابلة يجعلنا نفهم كذلك الوجود وفقدان الحرية والعيش في عالم قبيح شنيع. هنا معنى قولنا إن مقابلة الشأني هنا تكون بمثابة المرأة التي يكتشف فيها الكلام نفسه.

• الوظيفة الثالثة : وظيفة القراءة. وأعني بذلك أن المقابلة السباقية التي تكون على هذا النحو تستدعي جهداً من القارئ خاصاً. ذلك أن التشتت الدلالي الحاصل بين طرفي المقابلة (أي بين غاب وناس، وبين لاعب وعامس الوجه ؛ بين جميل وثقيل ؛ بين اللابل والجداول والزهور من ناحية وبين مرهق الأعصاب ومشبوب الشعور من ناحية أخرى) يقتضي من المتلقي قراءة تجمع هذا الشتات وتردّ بعضه إلى بعض حتى تكون للكلام إغادته. ولاغرو أن وجدنا القراءة في لسان العرب من معانيها الجمع والملم.

2 - حركة المقابلة الدلالية

تنظم المقابلات على اختلافها في ديوان «أغاني الحياة» حركتان داليتان هما حركة التكامل وحركة التضاد.

أ - حركة التكامل

وفيها تكون الأضداد مشكّلة وحدة متكاملة. ويحدث هذا التكامل على صعيد الجملة وعلى صعيد القصيدة بأكملها :

• على صعيد الجملة : وفيها يكون التكامل بين الظلام والنور مثال :

ولسلا ظلام الحياة العيوس

لما تسج الصبح تلك البرود (53)

ومن لم يرعه قطوب الدياجير

لم يفتبط بالصباح الجديد

والشتاء والربيع. مثال :

ولسلا غيوم الشتاء الغضاب

لما نضد الرّوض تلك البسود (54)

والشقاء والسعادة. مثال :

ولسلا شقسا - الحياة الأليم

لما أدرك الناس معنى السّعود (55)

والموت والحياة. مثال :

إلى الموت يا ابن الحياة القعيس

ففي الموت صوت الحياة الرّخيم (56)

والعدم والوجود. مثال :

هنا في قلبي الرّحب العميص

يرقص الموت وأطيان الوجود (57)

• على صعيد القصيدة : قد يتواصل هذا التكامل بين الأضداد على مدى القصيدة بأكملها تقريباً وقد وجدنا هذا التكامل يشمل عوالم ثلاثة في شعر الشأني بعضها بسبب من بعض :

1 - العالم الأكبر

أي الكون أو الطبيعة. مثال من قصيدة قلب الأم (58).

... في كل أصوات الوجود طروبها وكنيها

ورخمها وعنيفها وبغيضها وحبيبها

ويراك في صور الطبيعة حلوها وذميمها

وحزنها وبهجتها وحقيرتها وعظيمها

في رقة الفجر الوديع وفي الليالي الحامئة

في فتنة الشفق البديع وفي النجوم الهاسمة الخ.

2 - العالم الأصغر أو الأبد الصغير بعبارة

الشأني أي القلب

وأوضح مثال على ذلك قصيدة «قلب الشاعر» (59) جاء فيها قوله :

هاهنا الفجر الذي ينتهي
ههنا الليل الذي ليس بيبه

هاهنا في كلِّ آن تمحي
صور الدنيا وتبدو من جديد

3 - عالم القصيد أو الشعر وأوضح مثال على ذلك
قصيدة «قلتُ للشعر» (60) منها قوله مخاطبا الشعر :

فيك ما في الوجود من حلك داج
ومافيه من صبا - بعيد
فيك ما في الوجود من نغم
حلو ومافيه من ضجيج شديد

وعر ومافيه من حضيض وهيد إلخ ...
إنَّ للمقابلة عند الحديث عن هذه العوالم الثلاثة (العالم
الأكبر والعالم الأصغر والعالم الشعري) إيقاعا دلاليًا ناتجا
عن مجاور الأضداد في كنف واحد. إنَّ هذا الإيقاع اللغوي
صورة من الإيقاع الكوني الشامل القائم على الجمع بين
الأضداد يستمدُّ استمراره منها : الليل والنهار؛ الظلام
والضياء ؛ الشرُّ والخير ؛ الشقاء والسعادة ؛ الأرض
والسما ؛ العدم والوجود إلخ ...

إنَّ التقابل الدلالي ههنا شكل دال يعكس شكل الكون بل
وبجسده في القصيدة فهو إذن رمز يجسّد التقابل اللغوي
الذي يحدث على صعيده تقابلا أعلى هو التقابل الذي يحكم
توازن الكون.

ب - حركة التضاد. وتحدث أيضا على صعيد الجملة
وعلى صعيد القصيدة بأكملها. وتكون حركة هذا التضاد من
الإيجاب نحو السلب مرةً ومن السلب نحو الإيجاب مرةً أخرى.

* من الإيجاب إلى السلب : من الحلم إلى الواقع ؛ من

الوجود إلى العدم ؛ من السعادة إلى الشقاء ؛ من السما إلى
الأرض ؛ من النور إلى الظلمة. فهي إذن حركة سقوط.

* على صعيد الجملة : أمثلة :

وتجلبَّب الزَّهر الجميل
بظلمة الليل المريع
أنت أنشودة فجر
ركتها الظلمات
كان في قلبي فجر ومحور
فإذا الكل ظلام وسديم
آه لقد غشى الصَّباح
فدمدم الليل العتيد إلخ ...

* على صعيد القصيدة : ما أكثر القصائد التي تجسّد في
ديوان «أغاني الحياة» للشَّي حركة السقوط هذه، السقوط من :
الحياة إلى الجحيم : قصيدة «الجنة الضائعة» مثلا
(61).

- من الحلم إلى الواقع : قصيدة قيود الأحلام مثلا
(62).

- من عالم النور إلى عالم الظلمة : قصيدة الأشواق الثَّانئة
(63).

- من الفجر السعيد إلى الليل العتيد : قصيدة رثاء
فجري مثلا (64).

- من الحياة إلى الموت : قصيدة : في ظل وادي الموت
مثلا (65).

* من السلب إلى الإيجاب : حركة النهوض والعبور من
المندس إلى المقدس ومن الجسد إلى الرُّوح ومن الشقاء إلى
السعادة ومن الظلمة إلى النور إلخ ...

* على صعيد الجملة : أمثلة :



أغنية الحالة بين المرافف (منه ترجات)

استعجبين في فزادي مائد
 مات في أمسي السعيد الفقيد (65 مكرّر)
 إن ذا عصر ظلمة غير أتسى
 من وراء الظلام شمت صباحه (66)
 المعجر يولد باسمها متهللاً
 فسي الكسون بين دحّة وضباب (67)
 سوف يأتي ربيع
 إن تقصّص ربيع (68)
 قبل علمت فزادي الأغاني
 وأنارت له ظلام السنين (69)

« على صعيد القصيدة : في ديوان أغاني الحياة قصائد
 كثيرة تكون حركة المقابلة فيها متجهة :
 - من الجسدي إلى الروحي مثل قصيدة الجمال المنشود
 (70).

وقصيدة أثبتها الحاملة بين العواصف (71).
 - من عالم البشر إلى عالم الطبيعة مثل قصيدة « من
 أغاني الرعاة » (71 مكرّر).
 - من المذنب إلى المقدس مثل قصيدة النبي المجهول
 (72).

- من الشقاء الروحي إلى النشوة الصوفية مثل قصيدة
 الصباح الجديد (73).
 - من الموت إلى الحياة مثل قصيدة « إرادة الحياة » (74).
 - من العبودية إلى الحرية مثل قصيدة « تونس الجميلة »
 (75).
 - من الضعف إلى القوة مثل قصيدة : نشيد الجبار
 (76).

إن معظم قصائد ديوان الشابي تتراوح بين هاتين الحركتين
 : حركة السقوط والإحباط من ناحية وحركة الارتفاع
 والاعتناق من ناحية أخرى فتكون ذات الشابي في خضم هذا
 التقابل الشامل الذي يتجسد في كلامه انطلاقاً من تركيب

الجملة في وظائفه النحوية البسيطة وصولاً إلى تركيب
 القصيدة برمتها ، ذاتاً ممزجة معلقة بين الأرض والسما ، وفي
 هذا التمزق بين الأرض والسما يمكن المعنى الذي قصد إليه
 هولدرلين بقوله « إنما يقيم الإنسان في الأرض على نحو
 شعري » يقول بول ريكور معلقاً على جملة هولدرلين هذه :
 « إن الشعر يجتث في طاقة الكلام قيام الإنسان معلقاً بين
 السما والأرض إنه تحت السما ، لكنه فوق الأرض » (77) إن
 وجه الشعرية في إقامة الانسان على الأرض يكمن حسب بول
 ريكور شارحاً قوله هو للدليل المذكورة في هذا التوتر القائم
 بين انشغال الإنسان بالسما أي ببعده الإلهي وبين انغراس
 كيانه في الأرض.

لقد عبّر الشابي عن بقائه ممزجاً بين الأرض والسما بقوله :
 شردت عن وطني السماوي الذي
 م كان يوماً واحداً معصوب
 شردت عن وطني الجميل

أما الشقي فعشت مشطور الفؤاد يتيماً (78)
 ولقد اجتمعت المقابلة في بعديهما التركيب والدلالة على
 صعيد الجملة والقصيدة والذنوان بأكمله تجسّد هذا الاضطراب.

القسم الثاني

وجهة نظر حركية : ديناميكية المقابلة في شعر الشابي :
 قصيدة « الجمال المنشود » مثلاً .

لا شك في أن المقابلة في شعر الشابي - شأن أي شعر أو
 كلام آخر - تتجاوز حدود الوظائف النحوية والمعجم كما جاء
 في القسم الأول من هذه الدراسة . كما أن عمل المقابلات في
 القصيدة الشابية : حين تزداد اقتراباً منها وغوصاً في عالمها
 اللغوي المتشعب أعقد من أن تكون قائمة على حركتين اثنتين
 كما بينت وهما حركة التّكامل وحركة التّصادم بين المدلولات
 داخل القصيدة الواحدة . ذلك أن التّقابل أو التعارض داخل
 قصيدة الشابي قد يقع لابين المدلولات فحسب وإنما أيضاً بين
 المدلول الفكري والدالّ الفني الذي يحمله وإذا بهذا الضرب

الثاني من التقابل ينقل مسألة «تَمَرُّق» الشَّابِّي من المستوى الوجودي الذي أبتأ عنه في القسم الأوَّل إلى المستوى الإبداعِي في شعره.

قلت إِنَّ المقابلات تتجاوز حدود الوظائف النحوية والمعجم.
ذلك أَنَّ المقابلات يمكن أن تتجلى لك في الكلام عامة
والإبداع منه بوجه ثاني في المستوى الصِّرفي (إفراد / جمع
، تعريف / تنكير، فعل / اسم، فعل / صفة إلخ ...) وفي
المستوى التركيبى بمعناه العام (جمل فعلية / جمل اسمية،
جمل قصيرة / جمل طويلة، إنشاء / خبر، حال / نعت إلخ
...) وفي المستوى التَّحليلي (مجاز مرسل / استعارة،
استعارة / تشبيه إلخ ...) وفي المستوى الإيقاعي (إيقاع
سريع / إيقاع بطيء، إيقاع متجدد / إيقاع رقيق، إيقاع
منتظم / إيقاع أقل منه انتظاما إلخ ...) وقد تكون أنواع
المقابلات أوسع من هذا.

لقد لاحظت في القسم الأول من هذا العمل وقد كان
توجهنا فيه سكنياً عاماً أن المقابلة خصيصاً أسلوبية قارة
في شعر الشائبي. لكن عملها في القصيدة الشائبية بظلالها
لطافة وديقة دقة. فنظنر إذا في كيفية عمل هذه المقابلات -
وقد وسعنا مجالها كما رأيت - في مستوى القصيدة الواحدة
وقد اتخينا من الديوان قصيدة «الجمال النشود».

نص القصيدة :

الجمالي المنشود

باعتباري الجمال، والحب، والأحلام.

باربى، هذا الوحيود !

قد رُبنا الشعوب منسذلات

كَلِمَاتُ حُسْنِهَا صَبَاحُ الْوُرُودِ

رَأْسُ الْحَفُونَ تِسْم ... أَوْ تَحْلِيم

بالنور، بالهوى، بالنشيد...

ورأينا الخدود، ضريحها السحر

فأما من سحر تلك الخبثود !

در ادامه به بررسی نقشه های

میں اس وقت تک کہ وہ =

وہی اسی اللہ ہے جس نے ہمیں پیدا کیا۔

المجلس الأعلى للدراسات والبحوث

في هذا - حفظ العسراء - يدك

والكم و بعد از آنکه

مما الذي خلّفت سحرها الخالد، الممكران

في ذلك اسقصارا لاسمهم -

انجمن حملہ، کراچی اور لندن

نعمتعلی پوریا جیسے افسانہ نگار

مهری، کنهی روح لاری

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تسوية مضيقه كنجوم الليل

صراعة، كعبه، اسب

۱۰. ضرب : کی سب سے قصص جمع السبیل

المصدر: <http://www.egypttoday.com/Article/1/29229/البحر-المتوسط-منطقة-مليونية-البحر-المتوسط-منطقة-مليونية-البحر-المتوسط-منطقة-مليونية>

رحمہ اللہ. لا یستلزم التسمی والنکر

والشُّرَّ، وَالضَّلَالَةُ أَفْهَمُ

— دڙی، قسرب زهر سدی

فَاتَمَلَّ رَحْمَ عَصِيْبَةٍ فُتِيْبَةٍ

صَانِكُنْ الْإِلَآءِ مِنْ ظِلْمَةِ الرُّوحِ

١٠٥٨

إِنَّ لَيْلَ التَّمَسُّوسِ لَيْلٌ مَرِيعة

سرمدی آسی، تنجہ حیدر

بسرور القلب عليه بالألم المر

ويشقي بي بعشه المحكمين

وربما الشباب ينبله الدهر،

ويعطي بحمد الله العسود

غير بان في الكون إلا جبال

الروح غضبا على الزمان الابد

22 صفر 1349 / 19 جويلية 1930

- الرّوح (مرتّين)

- الضمير إلخ ...

وقد جاءت أداة الاستدراك « لكن » تفصل بين القسمين طاروة المعجم الحسّي فاتحة معجماً جديداً مناقضاً له تماماً هو المعجم الرّوحيّ فمعجم القصيدة قائم إذن على التحول من عالم الكون والفناء إلى عالم الرّوح والخلود.

2 - الصّنع الصّوريّ في القصيدة

ألفاظ القسم الأوّل جاءت كلّها جمعاً : شعور - جفون - خدود إلخ في حين غلب على القسم الثاني الافراد خصوصاً في آخر القصيدة (الرّوح - القلب - الإله ...). فهذه الصّيغة الصّرفيّة تجسّد شكلياً محور القصيدة من عالم الكثرة في القسم الأوّل وهو عالم الأجسام والأعراض إلى عالم الوحدة في القسم الثاني وهو عالم الوحدة، عالم الرّوح.

يذهب هذا التحول الطاريء على ضمير المتكلم في القصيدة من ضمير المتكلم الجمع في القسم الأوّل (رأينا × 5) إلى ضمير المتكلم المفرد (لست أدري) أي أنّ هناك نزوعاً دائماً وعلى جميع المستويات إلى الخروج من الكثرة إلى الوحدة.

نلاحظ كذلك في شأن الصّيغ الصّرفيّة قيام القسم الأوّل على وصف المعجم الحسّي بواسطة الأفعال، والأفعال مقيّدة بالزمان : الجفون تسم أو تحلم + الخدود ضرجها السّحر + الشفاء تسم + النهود تهوي وقيام القسم الثاني على وصف المعجم الرّوحيّ بواسطة الصّفات المشبّهة والصّفة المشبّهة غير مقيّدة بالزمان ولا تنفيدة مثال :

نفوس جميلة طاهرة - غصن ... فالقصيدة من هذه الناحية انتقلت من التحول إلى الثبات من جهة المعجم أوّلاً ومن جهة الصّيغة الصّرفيّة التي تشكّل بها هذا المعجم ثانياً على أنّ الأمر يتجاوز المعجم وصيغته الصّرفيّة إلى التّركيب.

تنقسم القصيدة إجمالاً إلى قسمين اثنين متقابلين :

- القسم الأوّل : من البيت الأوّل إلى البيت السابع

- القسم الثاني : من عجز البيت السابع إلى آخر القصيدة.

وهذان القسمان يقومان لا على ترديد العلامة للعلامة والمدلول للمدلول والصّوت للصّوت على نحو ما يرى كوهين في تحدّده لطريقة الشعرية وإنّما يقومان على نفي العلامة للعلامة وإقصاء المدلول للمدلول واختلاف الصّوت عن الصّوت أحياناً مما يعني أنّ نظرية كوهين في التّرديد نظريّة لا تصمد أمام الاختبار التطبيقي.

1 - معجم

يتكوّن معجم القسم الأوّل من ألفاظ حسيّة ماديّة أساساً هي :

- الشعور

- الجفون

- الخدود

- الشفاء

- النهود

وهي مرتّبة كما ترى ترتيباً تنازلياً روحي في التدرّج من الأعلى (الشعور) إلى الأسفل (النهود) مروراً بالجفون فالخدود فالشفاء وهو ترتيب تنازلي يوحى في حدّ ذاته بحركة المادّة في نزوعها إلى أفقها السّقلي حسب فلاسفة الأخلاق في القديم. وقد توجّه هذا المعجم بغير يخبر عنه هو «فتنة» بكلّ مألّفظ فتنة من دلالات متنوّعة مختلفة ترتبط كلّها بالحسّي والذّنبويّ المضلّ الفاتن.

في حين قام معجم القسم الثاني على ألفاظ روحية أساساً هي :

- النّفس (مرتّين)

- القلب (ثلاث مرّات)

- الإله

3 - تراكييب القصيدة

إن التعارض بين قسمي القصيدة قد شمل التركيب أيضا إذ قام القسم الأول منها على الجمل الفعلية أساسا (رأينا × S) في حين قام القسم الثاني على الجمل الاسمية (مبتدأ / خبر) . كما غلبت على القسم الأول من الناحية التركيبية وظيفة الحال .

- قد رأينا الشعور مندلات
- رأينا الجفون تبسم أو تحلم
- رأينا الحدود ضربها السحر
- رأينا النهود تهتز

في حين طغت على القسم الثاني وظيفة التعت أساساً :

- أنفوس جميلة
- طاهرات

- قلوب مضنية ، ضواعة ، كنجوم الليل + كفضء الورود
 - ظلام كأنه قطع الليل + هول بشيب قلب الوليد
 - خضم يروج بالاثم والتكر والشر والظلال المديد إلخ ...
- إن الجمل الفعلية في القسم الأول تنضد مع وظيفة الحال لتنفيداً مع معنى التحرك والارتباط بالزمان والتقيّد به فالحال من حال يحول أي مضى وانقضى يقول ابن مالك في الألفية :
- وكوسه منقلا مشقلا

بغلب لكن ليس مستحقا
أما الجمل الاسمية في القسم الثاني فتتضافر مع وظيفة التعت لتنفيد معنى الثبات والدوام وعدم التقيد بالزمان فالتعت قائم عادة مقام منعوته .

وعلى هذا نقول إن طبيعة التراكيب الغالبة في كل قسم من قسمي القصيدة جاءت متناغمة مع طبيعة المعجم والصيغ الصرفية الطاغية في كل قسم منهما بقي أن نلاحظ أن التعارض بين القسمين امتد أمره إلى الصورة الشعرية أي المستوى التخيلي من مجازات وتشبيهات فقد اعتمد كل من القسمين طريقتيه الخاصة في التصوير الفني وأية ذلك أن الركن البلاغي الذي تحكّم في القسم الأول إنما هو الاستعارة أساسا

في حين تحكّم التشبيه في القسم الثاني تحكّما لافتنا للانتباه . وهكذا تكون جمالية القصيدة محلّ الدرس قائمة على ظهور نسقين أسلوبيين متقابلين تقابلا تاما معجما وصيغا صرفية وتراكيب وصورة شعرية . فكيف يمكن توظيف هذه الجمالية ؟ وماهي الدلالات الممكنة استخلاصها منها ؟
يمكن لنا أن نوظف المقابلات الواردة في القصيدة المشكلة لجمالياتها على النحو الذي أبرزنا ضروريا من التوظيف مختلفة :

1 - التوظيف الأول

نقول في شأنه : لقد جاء مضمون القصيدة في القسم الثاني يمجّد الجمال الروحي في خلوه وثباته ودوامه في مقابل جمال الجسد الفاني المعبر عنه في القسم الأول من القصيدة فجميات بنية الكلام تبعاً لذلك تفيد أسلوبيا الثبات والدوام والاتعاق من الزمنية في القسم الثاني والزوال والتحوّل والتقيّد بالزمنية في القسم الأول . فالمقابلات الأسلوبية التي رأيناها - معظمها - بحسب المضمون ويجلو على الصعيد الفني فكانت تحرية الشاعر الكلامية من حنسي تجربته الفكرية إذ طابق الدالّ الفني (نظام المعجم والصيغ الصرفية والتراكيب) مدلوله الايديولوجي وسابره في مختلف مراحل النصّ : دال دلالاته الحافّة التحرك والانتقال (جمل فعلية ، أفعال ، أحوال ، جموع ...) جاء يحمل مدلولاً هو الجمال الجسدي المهدّد بالفناء . هذا في القسم الأول من القصيدة .

أما في قسمها الثاني فقد وجدنا دالاً دلالاته الحافّة الثبات والدوام (جمل إسمية ، صفات مشبهة ، أفراد ، جمل خبرية حكمية ...) جاء يحمل مدلولاً هو خلوه الروح . هذا التطابق بين دلالة الدالّ و« دلالة » المدلول هو الذي يصنع طاقة القصيدة البيانية إذ تكون الدلالة مستفادة من الدالّ والمدلول معا ، لامن المدلول وحده ويكون الدالّ عاملا في إتجاه المدلول ويعاضده . لكن الأمر ليس بهذه السهولة وبهذه البساطة والوضوح دائما . ذلك أن القصيدة تقدّم لنا ضربا آخر من التقابل والتعارض

يكون بين الدال والمدلول هذه المرة على نحو ما يبيته الضرب الثاني والثالث من توظيف المقابلات في القصيدة.

2 - التوظيف الثاني

إن قيام الجمالية في النص على النحو الذي أبتأ يطرح مشكلة إبداعية قد لا تكون خاصة بالشائي في تاريخ الأدب الحديث فيها مفارقة واضحة وتعارض صارخ بين الرؤية الفكرية من ناحية والطريقة الإبداعية التي تصاغ فيها تلك الرؤية من ناحية أخرى. وتتجلى هذه المفارقة في كون خصائص جمالية الكلام في القسم الثاني من القصيدة وقد جعل لتجسيد جمال الروح على الطريقة الرومنظيقية كانت خصائص تقليدية « كلاسيكية » ويظهر ذلك من خلال غلبة ركن التشبيه في عملية التصوير غلبة مطلقة. فالتشبيه كما نرى كتب النقد الأدبي قديمها وحديثها معتمد في الأدب القديم أساساً.

قال المبر : « والتشبيه جار كثيراً في كلام العرب حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد ». كما يظهر نزوع الكلام منزعا تقليدياً في القسم الثاني من خلال ظهور نغف من نصوص قديمة كقوله :

« كأنه قطع الليل » وهو جزء من بيت لابن الرومي في وصف ثورة الزنج « دخلوها كأنهم قطع الليل ». وعلى هذا يمكن أن نقول : إنه في اللحظة التي يتحول فيها الكلام في القصيدة إلى كلام على مفهوم للجمال رومنظيقي قائم على تجسيد جانب الروح وهو المفهوم الذي طالما سجده الشائي ودعا إليه مستلهما في ذلك أطروحات الرومنظيقيين الغربيين في العصور الحديثة غالباً على شعراء العربية في القديم إجمالهم إياه واحتفا بهم بجمال الجسد فحسب وذلك في كتاب « الخيال الشعري عند العرب ». في هذه اللحظة بالذات وليس قبلها تصبح جمالية الكلام في قصيدته ذات خصائص تقليدية عربية قديمة.

وفي المقابل فإنه في القسم الأول الخاص بوصف جسد المرأة

وصفا حسياً وهو ما يبرح شعراء العربية قديماً فيه وقصروا قولهم عليه فيما يرى الشائي، كانت جمالية الكلام ذات خصائص رومنظيقية ويبدو ذلك من خلال تكتيف الاستعارة تكتيفاً لافتاً، ذلك أن الاستعارة فيما يرى سعد مصلوح وكوهين وتودوروف وفلاك وفارن من خصائص الإبداع الرومنظيقي التي تميزه بقوة توارثها فيه عن الإبداع التقليدي القديم. فنكون هنا أيضاً إزاء مفارقة أخرى تدعم المفارقة الأولى التي رأيناها وتعمقها ومدار المفارقة هنا على التعارض الصارخ بين بنية الكلام التخيلية ذات التوجه الرومنظيقي الذي يؤثر استخدام الاستعارة أساساً وبين مضمون هذا الكلام وهو وصف جسد المرأة الذي يعلمنا الشائي في مظان أخرى من تواليه بأنه موضوع شعري عربي قديم ثار عليه واستجته واستبحه. وإذن فإن الشائي في اللحظة التي يكون فيها رومنظيقياً (وهو مضمون الجسد)، يكون رومنظيقياً على صعيد الصياغة الفنية.

إن تدبر الجانب الجمالي وتتبع مساره في النص من شأنهما أن يكشفنا لنا عن إمكانية التعارض بين الدال الفني والمدلول الذي جاء بحمله ذلك الدال. هذا وجه آخر من وجوه توظيف جمالية النص دلالياً.

3 - التوظيف الثالث

على أنه بالإمكان أن نوظف جمالية الكلام في قصيدة الشائي توظيفاً دلالياً ثالثاً وذلك على النحو التالي :

إن درجة الشعرية التي يكون منشؤها عادة تناسق التراكيب والإيقاع والمعجم والإيفال في التصوير والتخييل، كانت في القسم الأول من القصيدة أعلى بكثير منها في القسم الثاني فقد جاء تراكيب القسم الأول قائمة على

الترديد، ترديد الجملة الفعلية ترديدا منتظما :

قد رأسا الشعور

ورأسا الحفر

ورسا الحدود

ورأب الشدة

ورأب السهود

في حين أن نسق الترديد في القسم الثاني قد رأيناه يكسر أكثر من مرة وذلك لتثقل الشاعر بين أنواع من التركيب مختلفة بل ومتعارضة أحيانا كخروجه من الجملة الاسمية إلى الجملة الفعلية ومن الانشاء إلى الخبر إلى غير ذلك. وهو ما لم يترك للإيقاع فرصة الظهور بجلال. في نسق واحد مطرد وذلك على عكس القسم الأول حيث تولد عن تجانس المركبات النحوية العائدة نسق إيقاعي منظم من خلال عودة الصورة النحوية نفسها والصيغة الصرفية نفسها فهو إيقاع منتظم كما أي من حيث عدد المقاطع، ونوعا أي من حيث نوع المقاطع :

د د د د د

د د د د د

د د د د د

د د د د د

د د د د د

وبدعم قوة هذا الإيقاع عودته بعد فترات متقايصة في الموضع نفسه من البيت.

أما على صعيد الصورة الشعرية فقد حكم القسم الأول الاستعارة أساسا في حين حكم القسم الثاني التشبيه أساسا. والاستعارة أرقى تصورا من التشبيه وأعلى درجة في سلم الجمالية. وقد وجدنا د. بكري شيخ أمين في كتابه «البلاغة العربية في ثوبها الجديد - علم البيان» يشبه استخدام التشبيه في الشعر بركوب المصعد واستخدام الاستعارة بركوب الصاروخ، فنقول مستخدمين عبارات الشيخ أمين هذه إنَّ الشَّابَّيَّ قد هبط بنا من صاروخ الاستعارة الذي حلَّق بالجسد

عاليا في القسم الأول، إلى مصعد التشبيه الذي حمل على متنه موضوع الرُّوح في القسم الثاني.

إنَّ خصائص الكلام عند الحديث عن الجسد تكون من جهة التركيب والإيقاع والصورة الفنية أعلى درجة في سلم الجمالية منها عند الحديث عن الرُّوح ولما كانت جمالية الكلام في ارتباط وثيق بذات مبدعها أمكن لنا أن نقول إنَّ الشَّابَّيَّ في هذه القصيدة - وهي مفارقة عجيبة أكثر احتفاء بالجسد منه بالرُّوح. وهو ما لم يقله الشاعر تصريحاً وعلى صعيد المضمون بل أراد أن يقول عكس ذلك فتكون الجمالية في النص «وعى الكلام الباطن» على حدِّ عبارة ماثورنيك نستخدمها مخصوصا في تحليلنا هذا. فيكون جمال الكلام في قصيدة الشَّابَّيَّ هذه قد كشف لنا أنَّ «الجمال المنشود» هو جمال الجسد وإن قال منطق الكلام ومضمونه بجمال الرُّوح.

الجسد

إنَّ اللقائلات في شعر الشَّابَّيَّ ليست فحسب مسرحا لذات مجزأة بين الأرض والسَّماء على نحو ما يفهم من قوله هولدرلين المذكورة.

وقد بينّا ذلك في القسم الأول من هذا العمل. وإنَّما هي أيضا وكما بينّا في القسم الثاني من عملنا مسرح لذات مجزأة بين الرُّوح والجسد تجدد نفسها وهي في عنف هيامها بالرُّوح مفتونة بالجسد، وهي كذلك ذات مجزأة بين طريقتين في الإبداع متعارضتين إذ تجدد نفسها في عنف هيامها بالمضمون الرومنطيقي (وهو الرُّوح كما يقول الشاعر نفسه في بعض كتاباته النقدية)، تعبر عنه بطريقة عربية تقليدية، وتعبر عن المضمون العربي (الجسد كما يرى هو) بطريقة رومنطيقية غربية. ربّما كان هذا التقابل أو التعارض بين الدال والمدلول في قصيدة الشَّابَّيَّ التي شرحنا مظهرها من مظاهر تعارضات الحداثة العربية وتناقضاتها في الإبداع وربّما في السلوك أيضا.

المواش

- 1 - الإمام القزويني : التلخيص في علوم البلاغة. ضمن كتاب صناعة الكتابة لفكتور الكلك وأسعد علي. دار السؤال. دمشق ط 5 1985 ص 534.
- 2 - المرجع نفسه ، ص 533.
- 3 - د.م. الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية 1981. فصل المقابلة ص ص 95-127.
- 4 - أبو القاسم الشابي : أغاني الحياة : الدار التونسية للنشر/ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر. د.ت. ص 196.
- 5، 6، 7، 8، 9، 10 - انظر على التوالي الصفحات 196، 259، 82، 116، 180، 77.
- * تقتصر في دراسة التركيب على الوظائف النحوية وسيحاول البحث تجاوز هذا الاقتصار والصور في قسمه الثاني.
- 11 - المرجع نفسه ص 159.
- 12 - نفسه ص 159.
- 13 - م.ن. ص 123.
- 14 - م.ن. ص 199.
- 15 - م.ن. ص 237.
- 16 - م.ن. ص 133.
- 17 - م.ن. ص 26.
- 18 - م.ن. ص 22.
- 19 - م.ن. ص 122.
- 20 - م.ن. ص 193.
- 21 - م.ن. ص 193.
- 22 - م.ن. ص 77.
- 23 - م.ن. ص 129.
- 24 - م.ن. ص 147.
- 25 - م.ن. ص 173.
- 26 - م.ن. ص 300.
- 27 - م.ن. ص 23.
- 28 - م.ن. ص 158-157.
- 29 - م.ن. ص 213.
- 30 - م.ن. ص 173.
- 31 - م.ن. ص 180.
- 32 - م.ن. ص 159.
- 33 - م.ن. ص 193.
- 34 - م.ن. ص 121.
- 35 - م.ن. ص 122.

36 - م.ن. ص ص 196-197.

37 - م.ن. ص 200

38، 39، 40، 41 - على التوالي 124-126، 159-160، 220-221، 258-259

42، 43، 44، 45 - على التوالي 80-84، 157-158، 179-183، 209-213

46 - م.ن. ص ص 230-232.

47 - م.ن. ص ص 216-219.

48 - أخذنا هذين المصطلحين ومفهوميهما عن د. محمد الهادي الطرابلسي، المرجع السابق.

49، 50، 51، 52 - انظر قصيدة طريق الهادوية المرجع نفسه ص 159.

53 - م.ن. ص 95.

54 - م.ن. ص 95.

55 - م.ن. ص 190.

56 - م.ن. ص 111.

57 - م.ن. ص 111.

58 - م.ن. ص 111.

59 - م.ن. ص 111.

60 - م.ن. ص 111.

61 - م.ن. ص 111.

62 - م.ن. ص 111.

63 - م.ن. ص 111.

64 - م.ن. ص ص 172-173.

65 - م.ن. ص ص 203-205. - 65 مكرّر - م.ن. ص 180.

66 - م.ن. ص 75.

67 - م.ن. ص 225.

68 - م.ن. ص 331.

69 - م.ن. ص ص 242.

70 - م.ن. ص ص 157-158.

71 - م.ن. ص ص 220-223.

71 مكرّر - م.ن. ص 216.

72 - م.ن. ص ص 145-149.

73 - م.ن. ص ص 230-232.

74 - م.ن. ص ص 236-240.

75 - م.ن. ص ص 24-25.

76 - م.ن. ص ص 252-254.

77 - أنظر : Paul Ricoeur Le Conflit des interprétations

essais d'herméneutique Editions du seuil 1969 p. 456

78 - أغاني الحياة ص 117.

«الخيال الشعري عند العرب» : بحث في وظيفة الخطاب

مبروك المتاعى

القضايا هي مدى فهم العرب للعمل الشعري وإدراكهم لدور الخيال في جودة الشعر ومظاهر ذلك في جوانب من ممارستهم الشعرية. وكان منطلق النظرة الرومانسية إلى الشعر وهي أن قوامه وشعريته «الخيال»، فقسّم الخيال، كما هو معلوم، إلى صنفين : صنف سماء «الخيال الفنى أو الشعري» وهو الذي «تنطبع فيه النظرة الفنية التي يلقيها الإنسان على هذا العالم الكبير» والذي «يحاول الإنسان أن يتعرك من ورائه حقائق الفن الكبرى ويتعمق في مباحث الحياة الغامضة» (2).

وصنف سماء الخيال الصناعي أو المجازي وهو خيال الزخرف اللفظي و«التزييق والتشويق»، وجعل الأول للغرب والثاني للعرب، وأرجع أسباب تفوق الخيال الغربي واقتراه من الشعر الحق وتأخر الخيال العربي عنه إلى تفوق «الروح الغربية» على «الروح العربية». وبنا له أن من خصائص الروح العربية أنها «ذات طبع متسرّع عجول» وأنها «خطابية مشتعلة لا تعرف الأثاء في الفكر» و«مادية محضة لا تستطيع الإلمام بغير الظواهر مما يدعو إلى الاسترسال مع الخيال إلى أبعد شوط وأقصى مدى» (3) ... وانتهى إلى أن الروح الغربية تفضل الروح العربية أصلاً. أمّا العامل المحدّد والسبب المولّد فهو عنده عامل البيئة الأصلية : فقد رأى أنّ على قدر ما في الإقليم من جمال وروعة تكون شاعرية الأمة فإن كان وسطها الطبيعي بهيجاً نظيراً كانت شاعريتها خصبة

قال أبو القاسم الشابي في قطعة غير مؤرّخة ترجع أن تكون من آخر ما قال ويبدو لنا أنها تعنصر حياته وتجربته الشعرية اعتصاراً لا مزيد عليه :

«في جبال الهموم أنبت أغصاني
فرفت بين العنّجور بجهد»
«وتغشاني الضباب ... فأورقت
وأزهرت للعواصف وحدي»
«وبجد الحياة والشوق غشيت
فلم تفهم الأعاصير قصدي»
«وتفرّكت بالريّج وبالضجر»
فماذا ستفعل الريح بعدي ؟..»

من «فعل الريح» هذا اللقاء العلمي الذي تعقده توزر إحياء لذكرى أبي القاسم الشابي الشاعر والمثقف البارز، ومن «فعل الريح» هذه الكلمة المتواضعة التي ألقياها فيكم : ذلك أن «الريح» عند الشابي قوة محيية وفعل صريح يزيل ما يعلق بالحياة فيعرقل غمّها وحركتها في الأحياء.

لقد انطلق الشابي - في بحثه في «الخيال الشعري عند العرب» - من معرفة جزئية جداً مبتورة بالغرب (1) ولكن كافية مع ذلك للاتّيهار به، ليعيد النظر في واحدة من أخطر

فقد كان عرب ما قبل الإسلام يعبدون قوى طبيعية (كوكبية في الغالب) ولكنهم كانوا يجسّمونها تجسّماً مزدوجاً يدخلها إلى المحيط الملموس ويجعلها تختلط بالحياة المعيشة وذلك بأن يصكّوها في أوثان وقنايل وبأن يتخذوا لها قران من الكائنات الحية (الإنسان والحيوان والنبات) يحدثون بينها وبينها وشائج كرسها الشعر الجاهلي ونقل لنا منها مظاهر بارزة بالرغم مما لحقه هو الآخر من ضياع وتلاشي، وهي مظاهر فيها من الخيال البعيد والروحانية العميقة الشيء الكثير ...

هذه الصلّات ما كان لعصر الشّامي أن يدركها لأنّها حديثة عهد بالاكشفاف يرجع الفضل فيها إلى دارسين ونقاد محدثين أقادوا في دراسة الجاهلية والشعر الجاهلي من مباحث الأنتروبولوجيا الحديثة (7). وغاية ما في الأمر أن سجل الميتولوجيا القرية - اليونانية بالخصوص - أثري بالأساطير والغرافات والظلال العقديّة الباقية من السجل العربي لما ذكرنا من الأسباب أساساً، وأنّ الشّامي تأثّر بصورتها الشعرية وتسمّيها إلى الشّعر الرّومانسي الغربي الحديث على هيئة صور جاهزة لمّا قبلها جاهزة ألهمت الشعراء الرومانسيين الغربيين الذين ألهمهم بدورهم، وأنّ هذه الصور الأسطورية بدت له أكثر غزارة وفراء وطرافة وجاذبيّة لأنّها أجنبيّة غريبة عجيبة بالنسبة إليه ممّا يتماشى ورغبة الشعر والشاعر في استشراف المجهول واستدعاء الغائب البعيد ويندرج ضمن تيار الاغتراب الذي كان ذا أهمية في عصره وفيما تلا مباشرة - - ومثلما كان منطلق الشّامي في النظر إلى الشعر العربي النظرة الرومانسية الغربية كان تحدّده لجماليات الشاعرية أو مظاهر الإبداع الشعري في الموضوعات، فكانت عنده ثلاثة (الطبيعة والمرأة والقصّة).

1 - الخيال الشعري والطبيعة

طبّق الشّامي في هذا الباب مبدأ تأثير الوسط الطبيعي في الإبداع الأدبي الذي سبق أن أشرنا إليه، وانطلق من فكرة مسبقّة تتخذ من النموذج الرّومانسي الغربي مثالها الذي عليه

منتجة، وإن كان كالحا مقشّراً، كانت كرة مجدية (4). ولما كانت بيئة العرب الأصلية من النوع الثّاني وكانت «قطعة عار ية قاحلة» فقد جاء حظهم من الخيال الخلاق للفنّ قليلاً شبه منعدم، على عكس حظ الغربيين منه.

وثمة عامل آخر محدّد بدرجة ثانية لثراء الخيال الفنّي يبدو - بلا وضوح كامل عنده - ذا صلة بالأول وهو الأساطير والمعتقدات في صلتها بالخيال والفنّ، قارن في نطاقه أيضاً بين العرب وبين اليونان والرومان والسكندنافيين، أي المكونات العرقية والثقافية السّفلى للغرب الحديث، وخرج منه بأن أساطير العرب نادرة جدّاً إذا ما قورنت بأساطير هذه الأمم : قال : «وقد كنت أول الأمر أحمل الوزر على الرّواة الذين ازدروا هذا الفنّ ولم يعتوا به (...) أما الآن فقد أصبحت أعتقد أن ما قدّمه إلينا الرّواة هو كلّ ما عادت العرب من هذا الفنّ ...» (5).

والرأي عندنا أنّ الشّامي تسرّع في هذا التقدير الكميّ، والأصحّ أنّ العرب كانت لهم كسائر الشعوب العونة في الوجود أساطيرهم ومعتقداتهم وأنهم أسهموا في إبداع أشهر أساطير الشرق القديم وأديانته، غير أن معظم إسهاماتهم في هذا المجال ضاع لأسباب متّصلة بتوعية حفظ التراث المأثور وطريقة توريثه، وبعامل تاريخية لم يفكر فيها الشّامي ولم تكشف عنها الأبحاث في زمنه وقد أضحت اليوم من الأمور المقررة. أمّا تحليله لكون الأساطير العربية لاحظ لها من وضاعة الفنّ وإشراق الحياة، ولكنّها - في رأيه - خالية من الخيال والشعر ... بأنّ «الآلهة العربية الجاهلية لا تنطوي على شيء من الفكر والخيال ولا تمثّل مظهراً من مظاهر الكون أو عاطفة من عواطف الانسان، وإنما هي أنصاب بسيطة ساذجة شبيهة بلعب الصّبيّة وعرائس الأطفال ...» (6) فقد غالى فيه غلوّاً ظاهراً لأنّه لم يمثّل أنّ الوثنيّة العربيّة فيما قبل الاسلام كانت نظاماً تعبدياً «وساطياً» أي أنّ الأوثان الجاهلة لم تكن تعبد لذاتها بل كانت تعبد على أنّها رموز ووسائط يتوسّل بها لعبودات مجرّدة هي أبعد في الخيال :

ويعد أن حظاً في إسباب من شأن صورة الطبيعة في الشعر العربي قَدَمَ بذي له وهو الألفوج الرومانسي الغربي بتجديد وإكبار : « الآن أريد أن أتو على مسامعكم كلمتين لشاعرين من شعراء الغرب أولاهما للامارتين وأخرهما لجوته حتى تتبينوا الفرق بين الرثة العربية الساذجة البسيطة، وبين الرثة الغربية العميقة الداوية (...) وأسألكم بحق ماتقدسون في هذا العالم هل تجدون بين شعراء العربية هذه الروح القوة المضطربة الشاعرة (...) التي تنظر إلى الطبيعة ككائن حي (...) والتي تحسن بما في قلب الطبيعة من نبض خافق وحياء زاخرة ... » (11) ثم يستشهد بمقتعين للامارتين وجوته.

ولقد وقع الشابي، إذ نقد الشعر العربي في الطبيعة في ضوء شعر الرومانسيين الغربيين، أولاً في تناقض ظاهر جاء تعليقه له متهاقاً جازراً وهو أن مبدأ تأثير الوسط الطبيعي - الذي فسّر به تفوق شعر الطبيعة الغربي - بدا غير فاعل في الشعر العربي في طوابعه الأموي والعباسي وخصوصاً في طوره الأندلسي، ثم لم يفتض ثاب هو القول من جهة بأن استبدال شطف البداوة بركة الحضارة ممكن العباسيين من أن يدعوا بعض الإبداع في الطبيعة، والقول - من جهة أخرى - بأن توفر أسباب الحضارة والترف أبعد الأندلسيين عن الإبداع الحقيقي في الطبيعة. وكانت نظرت أخلاقية محافظة لما (12) ذهب إلى أن إقبال عرب الأندلس على الشهوات هو السبب في قعودهم عن الإفادة في شعر الطبيعة.

أما تسرع - في هذا المجال فعلى درجتين : يحد من جموع أولاهما أن الشعر العربي القديم اعتنى بالطبيعة (الحية والميتة) عناية كبرى وصرف فيها جانباً هاماً من طاقته وأحسن بها وأحيا ميتتها وسرح فيها خياله بما يطول فيه مجال القول ويتجاوز هذا المقام ... غير أن هذه الطبيعة مغايرة للألفوج الغربي، ثم إن طريقة الإحساس بها والتعبير عنها مختلفة عن الطريقة الرومانسية، وإنه ليس من الضروري أن تطابق طبيعتنا طبيعة الغربيين وأن تكون طريقة إحساننا بها وتعبيرنا عنها الطريقة الرومانسية الغربية : فالزاوية التي نظر

تفيس فيه تقارن وإليه تحتكم، ومن صورة نموذجية للطبيعة هي صورة الطبيعة الغربية (الأشجار والأثمار والجبال والبحيرات الأروية) ومن إحساس بها مخصوص هو الإحساس الغربي الرومانسي كما يبدو في القليل الذي أطلع عليه مترجماً من أعمال لامارتين (Lamartine) وجوته (Goethe)، وأعاد قراءة الشعر العربي قراءة زمنية سريعة في ضوء هذه الصورة وهذا الإحساس، فانتهى إلى أن هذا الشعر خلا أوكاد - في طوابعه الجاهلي والأموي - من التفني بجمال الكون ومفاتيح الوجود ومن « التشبيب بحاسن الطبيعة وسحر الربيع » وإلى أنه لم يعرض لوصف مناظر الطبيعة ولم يتحدث عنها بشغف الشاعر وخشوع المتعبد، وإنما تناولها تناول القاص الذي لا يحفل بجلال المشهد أو جماله. ووصل إلى أن العرب « كانوا واقفين أمام مشاهد الكون لا وقفة التهيب الخائش ... بل وقفة الأخرس الذي لا ينطق والأعشى الذي لا يبصر أضواء النهار » (8).

واستعرض الطور العباسي فلم يستثن منه سوى أبيات قليلة (أبي تمام والبحري وابن الرومي) أزعج محاسن فيها إلى امتزج العرب بشعوب أخرى (الفرس والروم) وإلى سكنى نهجا شعراء العرب العواصم والمدن، واستبدالهم شطف العيش وعنجهية البداوة بغضارة الحضر وروقة المدينة. وانتقل إلى الطور الأندلسي فلم ير فيه - بالرغم من وجود طبيعة غناء وكثرة ما قيل من شعر فيها - ما هو جدير بأن يسمى شعر طبيعة (9)، وبدا الأمر له كميلاً لا نوعياً، ورأى أن أبرز الأعلام (من أمثال ابن زيدون وابن خفاجة) لم يكونوا شعراء طبيعة.

والسبب الذي ارتأه، هو إيمان عرب الأندلس في الترف والينخ : « فأنغمست النفوس في حمة الشهوات انغماساً أمات بها العواطف الهاتجة وأخذ نوازي الشعور وأصبحت الطبيعة وسيلة جامدة من وسائل اللذة لا منبعاً خالداً من منابع الإلهام » (10) فوجدت براعة في الوصف وجمال في الأسلوب ... دون دقة ولا عاطفة ولا خيال.

أن الانبهار بالصورة الرومانسية للمرأة قد دعم عنده - هنا بالذات - بأرضية دينية أخلاقية استمدّها من تربيته المحافظة وثقافته الدينية ومثاليته شخصيته فأضاف إلى الروحية الرومانسية القريبة أخلاقيته الشرقية، لهذا كثر استخدامه للأحكام القيسية من نوع أن نظرة الأدب العربي إلى المرأة كانت «نظرة دينية سافلة منحطة إلى أقصى قرار من المدنية لا تفهم من المرأة إلا أنها جسد يُشتهي ومتعة من متع العيش الفتي...» (14)، وكان يبدله كذلك غريباً: «أما تلك النظرة السامية التي نجدّها عند الشعراء الأريين والتي تعدّ المرأة قطعة فنية من فنون السماء يلمس لديها من الروحي والإلهام ما تُضئ به يتابع الوجود، فلأنها متعمدة بتاتا أو كالمعمدة في الأدب العربي كله» (15). وهو يحكم لامارتين مرة أخرى في أن الموهو عليه في موقف الشاعر من المرأة هو ذلك الجمال الرّوحي المجدّد، لا تلك المرأة التي تُضْم وتُضمّ ثم تذوي وتتصوّر ..

والملاحظ في هذا الجانب أن الشّاعبي وقع في ما يشبه ما وقع فيه من قبل وهو أولاً التناقض في موقفه الجزئي بتفضيل العصرين الجاهلي والأموي على العصرين العباسي والأندلسي من حيث صنق مشاعر الرّجل نحو المرأة، وتفسيره ذلك بقوله: «وأما الشاعر العباسي والأندلسي فقد قضت المدنية الفاجرة على منبع الرجولة فيه فأصبح أكبر حديثه عن المرأة كاذباً (...) والندنية ماتفتت إلى وتفشى معها الفسق والعجز فخذت تلك الشّعلة الكامنة في نفس الرّجل، أما البداوة ففي مأمن من الخطر الذي يقضي على جنوة الرّجولة» (16). وهو يقول هذا الكلام كما لو كان جوتة أو لامارتين عنده بدوين ! ويمكن وجه التناقض في ربطه الإحساس بالطبيعة بالتمدّن في الباب السابق، وربطه الإحساس بالمرأة بالبداوة في هذا الباب. ولعلّ مرّة هذا عدم ثقّله ببعض أسس الرومانسية بصورة كافية مثل الثغور من الحضارة والتّبرم بحياة المدن والحضن إلى الزمن الماضي والفضاء الرّيفي ... أو أنّه تغلّقه ثقلاً جزئياً بسيطاً من منها بعدها

منها الشّاعبي والتصور الذي انطلق منه - وهو البحث عن الثّمائل والنظر على أساس التفاضل - ما كان له أن يؤدي إلا إلى ما أدّى إليه.

والدرجة الثانية من تسرّع أهم وأكثر تعقيداً وجداراً بالتأمّل؛ يبدو مظهرها الأول في كونه نظر إلى الجمال نظرة تقليدية مثالية تربط ربطاً آلياً بين العمل الفتي وموضوعه وترى أن الفنّ هو تصوير الأشياء الجميلة في حين تعرف النظرة الحديثة الفنّ بكونه التصوير الجميل للأشياء مهما كانت جسيلاً أو بشاعة ... أي أن موضوع الفنّ أصبح لا يشترط فيه أن يكون الجمال، بل إن المبدع ليدع حتّى في وصف الجيف المتعفنة أو إخراج الشاعر البيضة ... والجانب الثاني من تحجّي الشّاعبي هذا ذو مظهر شكلي مرتبط بأنطولوجيا الشعر وهو: هل الشعرية في الأشياء؟ أم في الشعر والشاعر؟ هل هي تصوير؟ أم تعبير وثأير؟ ... وجه القول عتقنا في هذا إن الشاعر العربي القديم لم يكتف بأن صور طبيعة وقعت تحت حواسّه وبأن نقل عواطفه خلال ذلك بالشّعر بل أوجدّها - من لا شيء أحياناً كثيرة - وأوجد بها: فالجيد بالشعر الماء حيث لا ماء وأوجد الثّبات والأشجار والأزهار والحيوان ... الرّبع حيث لا شيء من ذلك فيما يرى ويسمع ويشم ... وغاية ما في الأمر أن الشاعر العربي والشّعر العربي أوجد طبيعته الخاصّة به المختلفة عمّا كان الشّاعبي يتطلّب.

ب - الحيات الشعرية والمرأة

سار الشّاعبي في هذا المجال سيراً قريباً من سيره الأول وانطلق من النظرة الرومانسية الروحية إلى الجمال الأنثوي ووصل إلى نتائج شبيهة بالأولى إجمالاً أن المرأة في الأدب العربي لم تظهر بنصيب من الحيات الشعرية ... لأنّ النظرة التي نظر إليها بها كانت نظرة مادية محضة لا عمق فيها ولا ضياء سواء في ذلك جميع العصور والأجيال» (13). ويبدو لنا أن خصوصية نظرة الشّاعبي في هذا الجانب نوعية إذ

لأنَّ الصَّوْت الغريبيَّ هو لحنانٍ مزدوجانٍ في آنٍ واحد، نحن متَّصلٌ بأقصى قرارٍ في النَّفس، ونحن متَّصلٌ بجوهر الشيء، وصميمه، أمَّا الصوت العربيُّ فليس مصدره النَّفس ولا جوهر الشيء، ولكن مصدره الشَّكْل واللَّون والوضع، وسُتُبان بين القشرة واللَّباب» (20).

إنَّ الإطار المرجعيَّ لنقد الشَّائبيِّ الشَّعر العربيَّ ينطبق أكثر ما ينطبق على ما يُسمَّى تقليدياً «عصور الانحطاط» وهي أفر مراحل تاريخ الشَّعر العربيَّ إبداعاً وأقلها حظاً من الخيال، شهد الشعر خلالها ركوداً أفاضت فيه كتب تاريخ الأدب والدراسات النقدية الكثيرة، بل آل الإبداع الأدبيُّ أثنائها إلى لغافية فجأةً «وتنويق» و«تزييق» اقتصرنا من معطيات النظرية الشعرية والدراس البلاغيَّة على جانب «البديع» الذي طغى وتعاظم حتَّى طمس كلَّ «إبداع» ... على هذا يمكن لنقد الشَّائبيِّ في «الخيال الشعري» أن ينطبق، لا على الشَّعر العربيَّ برمته.

أمَّا إلى الحمار الذي قرَّم على أساسه موروثنا الشَّعريُّ فهو مصباح الرُّومانية الغربية التي سبق أن أشرنا إلى اطلاعه عليها وكيفيته ودرجته ... على أنَّنا ينبغي أن ننبِّه هنا إلى أنَّ أهمية هذه النظرة التي ينظرها الشَّائبيُّ إلى الشرق أو جانب منه في ضوء نظرة أخرى ينظرها إلى الغرب أو جانب منه لا تبدو - عند التحليل والتأمُّل حتَّى عند الشَّائبيِّ فيما بينه وبين نفسه - في صحَّتها، بقدر ما تبدو في وظيفتها؛ فالظاهر أنَّها نظرة نفعية لعلَّ الشَّائبيَّ لم يردِّها في ذاتها ولم يقصدها لذاتها بقدر ما أرادها وسيلة لتزويد أبناء عصره من الترنسين والعرب في ماضيهم وخصوصاً المحافظين منهم، وجعلهم ينظرون إلى حاضرهم ومستقبلهم؛ إنَّ غاية الشَّائبيِّ من قوله عن الأدب العربيَّ إنَّه «لم يعد ملائماً لروحنا الحاضرة ولمازجاننا الحالي وأسيالنا ورغائنا في الحياة ... (وإنَّه) لم يُخلَق لنا نحن أبناء هذه القرون، وإنَّما خُلِق لقلوب آخرتها سكنية الموت، (وإنَّنا) يجب أن نعدَّه كاذب من الأدب القديمة التي نجعل بها ونحترمها لا غير ...» (21).

الرَّماني فحسب، لأنَّه لو تمَّتَّلها في بعدها الرَّماني والمكاني لفُتِلَّ الجاهلية والعصر الأموي بإطلاق سواء في ما يخصَّ الطبيعة أو ما يخصَّ المرأة.

أمَّا وجه الخطأ النَّاجم عن التَّسرُّع والتَّعميم فيظهر في الدَّهول عن الجانب الرُّوحي والعقدي في نظرة الجاهليَّين بالخصوص إلى المرأة ووجودها في أشعارهم - وهو بعد حديث العهد بالاكْتِشاف - ثم في الغفلة عن جانب هامٍّ من الغزل العربي هو الجانب العفيف أو غير الحمسي، وهو جانب وجد من الجاهلية القديمة وشكَّل - مع الجانب الحمسي - التَّنوع العربية الخاصة على أنموذج الحبِّ البشري، وأبعد خطه التَّمييز، لا عبر «العذرية» و «العامة» وحدهما، وإنَّما ظهر قبل ذلك وبعدة، ولم يخل منه طور من أطوار الأدب العربي حتَّى زمن الشَّائبي نفسه...

ولا فائدة جديدة في رأينا من تتبُّع رأي الشَّائبيِّ في فصله الباقي الموسوم بـ: «الخيال الشعري والقصة» لأنَّ ما قدَّمناه يُغني عنَّا فيه.

ولعلَّنا نقول إجمالاً إنَّ ما فعله الشَّائبيَّ بعرويته قَبْل «الخيال الشعري» ...، لمثال نادر من أمثلة النَّقد «المازوشي» الذي يشبه - إلى حدٍّ بعيد ما يفعله بعض الشَّبان العرب إذ يحدثون فائنات الغرب السَّانحات، على رمال الشواطئ، عن تحجُّر بنات الوطن؛ وإنَّ النتيجة العامة التي انتهى إليها الشَّائبي في «الخيال الشعري» نتيجة جائرة متجنِّبة تشبه إلى حدٍّ بعيد نتائج بعض الأبحاث الاستشراقية غير الموضوعية وهي أنَّ الأدب العربيَّ «أدب مادي لا سمو فيه ولا إلهام ...» (17) وأنَّنا ينبغي تبعاً لهذا ألا نتَّخذ منه «مثلنا الأعلى الذي تنسج على متواله» (18)، وألا نتَّبعه في روحه ونظريته إلى الحياة لأنها «لم تعد صالحة للبقاء» ... (19).

وإنَّ البديل العام هو البديل الغريبيُّ؛ يقول الشَّائبي في هذا الصَّدِّد: «أمَّا الشَّاعر الغريبيُّ فإنَّه يفتح أمام القارئ مغاليق نفسه (...). وهذا هو علَّة ما تنسج من أنَّ الصوت الغريبيُّ أقوى دويّاً وأبعد رنيناً من الصَّوْت العربيِّ المخافت الضَّعيف

بالذات ضدّه ... هذا الجيل هو جيل جماعة «المهجر» ومدرسة «الديوان» وهو جيل جماعة «أبركو» بمصر و«العالم الأدبي» بتونس، وهو جيل اتّسمت كتاباته بسمة السّجّال والحرب الكلاميّة وتوسّل - بدرجات متفاوتة - بالرومانسية الغربيّة مستمدّاً منها روح التمرد وحرارة العاطفة، وهو جيل المجدّدين من المثقّقين العرب الذين نالوا حظّاً من الثقافة الغربيّة وتأثّروا بصورة من صور الغرب المعاصر لهم وتأقوا إلى التّغيير ولكن عجزوا عن مواجهة حاضرهم - الفكري والسياسي خاصّة - فالتفتوا إلى الماضي للهجوم عليه بالنقد والتّجريح والمحاسبة و«التعذيب»...

بصورة تلامس أحياناً حدود «المازوشية» : يكملي هنا أن نذكّر طه حسيه وعلي عبد الرزّاق والطاهر الحداد وميخائيل نعيمة إلى جانب الشّابي...

إنّ غايته هؤلاء - من تقديمه للفكر التّراثي والكتابة التّراثية وتقرّيبهم النّمودج الغربي في السياسة والاجتماع والفكر والأدب - لم يكن البحث عن «الحقيقة» بقدر ما كانت تغيير الواقع «فرض المطاع» والأفكار من أجل النّظر إلى الحاضر والمستقبل وترك التّمجيد الفصح وغير المجدي للتراث : لقد كان أبو القاسم الشّابي يكتب «الخيال الشعري عند العرب» وفي رأسه - لا كتابات جماعة المهجر والديوان وترجمات المشاركة للمارتين وجوته فحسب - وإنّما كتابة المخضر حسين عن «الخيال في الشّعر العربي» (22) وهي كتابة مغترية اغتراباً من نوع آخر، ضاربة بجذورها في المحافظة والتقليد والتّمجيد المكوّن الرّتيب .. فكتب الشّابي ليعارض ويفتد وينتق ... واستخدم أنموذج الغرب في الاستفادة من الخيال بحماس كبير ولا تحفظ، وكانت غايته الأولى أن يعصي صورة «الأب» المائلة في الوجدان النقدي والأدبي العربيين.

غايته ليست استنفاص هذا الأدب بقدر ماهي استنهاض هم أبناء العصر ودعوتهم إلى الكفّ عن عبادة الماضي والعكوف عليه وتجيده، وإلى إبداع جديد مواكب لروح العصر أخذ بأسباب التّقدّم : فوظيفة هذه النظرة إلى الذات هي التّغيير من الفهم السّكوني للتّاريخ، وهي تضيّع مكاناً عليه جانب كبير من شعراء تونس وغيرها من بلاد الشرق في مطلع هذا القرن من اتّباع وتقليد للسّلف وماكان عليه جمهور واسع من النّقّاد في تونس وغيرها من تلوّق بلاغي متفادهم وفهم غير سليم للشّعر وصناعته.

غير أنّ السّبب في ركوب الشّابي هذا المركب الشّطوط هو في رأينا كونه كان يرّد على شطوط من نوع آخر كان موجوداً لدى الشّقّ المقابل لشقّه وهو الكتلة التّاريخية المحافظة «الرّجعية» - كما يقول هو - في تونس وغيرها من الأقطار العربيّة، وهي كتلة كانت مغرقة في السّلفيّة والانغلاق وعبادة تراث الماضي، منصرفة عن منجزات العصر وهموم النّاس في زمنها. وإنّما ردّ الشّابي على عنف بعنف وعلى قسوة بقسوة فلنبحث في نقده عن وظيفته لا عن «وظيفته» و«صيّغته» ولنبحث في «الخيال الشعري» لا عن الشّابي النّاقد بل عن الشّابي المثقّف المناضل الذي تعمد «تجريبك السّواكن» عمداً وعاش ضدّ الوقت الذي أكتشفه وكتب ضدّ السائد من كتابة عصره شعراً ونقداً وأراد أن يثير البيئة المحافظة والفكر المحافظ ضدّ كلّ ما من شأنه أن يكمّل الشعور الوطني والذات الوطنيّة وفكرة التحرّر التي كانت مطمح الكتلة العصريّة من شباب العرب مشرقاً ومغرباً فيما بين الحربين...

والشّابي لم يكن نسيجا وحده في هذا المجال وإنّما هو يتنهي إلى جيل كامل اتّسم موقفه من الغرب، واتّسم صورته لديه، بالازدواج فاستلهمه جانباً من رؤياه، وأداته الفنيّة ورمزه الموجية بالثورة وكتب به ضدّ الذات وكتب

المواش

- (1) - راجع الأعمال الكاملة 170/1-171، حيث يذكر جهله بذلك وتأذيه منه.
- (2) - المصدر السابق، 26/1.
- (3) - المرجع السابق، ص 122.
- (4) - نفسه، راجع، ص 45 وما قبلها.
- (5) - نفسه، ص 31.
- (6) - نفسه، ص 33.
- (7) - انظر كتابات نصرت عبد الرحمن وعلي البطل ومحمود عبد الله الجادر .
- (8) - لأعمال الكاملة: 1/ ص 53.
- (9) - المصدر السابق، ص 60.
- (10) - نفسه، ص 60 - 61.
- (11) - نفسه، ص 64 - 66.
- (12) - نفسه، ص 60.
- (13) - نفسه، ص ص : 90 - 92.
- (14) - نفسه، ص 72.
- (15) - نفسه، ص 73.
- (16) - نفسه، ص 92.
- (17) - نفسه، ص 112.
- (18) - نفسه، ص 106.
- (19) - نفسه، ص 112.
- (20) - نفسه، ص 113.
- (21) - نفسه، ص 112.
- (22) «الحيال» ضرب من الخطأ ولكنه خطأ إرادي (إلى حد بعيد) ... وهو عمل لم تكن عايته النقد بقدر ما كانت المساجلة والتضال.

عمل القول الشعري في «أغاني الحياة»

خالد ميلاد

مقدمة : في سبل التعامل مع الأدب

درج نقاد الأدب عموماً على تصنيف الآثار الأدبية حسب مذاهب وتيارات واتجاهات تختلف باختلاف العصور والأزمنة والأمكنة. وقد ولدت نزعتهم إلى التصنيف هذه، دوراً في الأدب عظيم الشأن غزير الفائدة عرف بتاريخ الأدب. وهو منهج يعتني بدراسة الفترات الأدبية وتعالق حذاب وحاصلها بحسب روادها ومحفها من الأدباء والمفكرين والمبدعين فيهتم بنشأتهم وثقافتهم من صلب الأدب وبمسابهم من مختلف المؤثرات وقد ساعدت هذه المنهج منذ مطلع هذا القرن اتجاهات كثيرة منها النفسية ومنها الاجتماعية جعلت من دراسة شخصية المبدع أو بيئته مفاتيح لدراسة آثارهم وفهم معلقاتها ..

ومهما كثر الداعون اليوم إلى سد هذا المرح ولاصراف عنه فإنه يبقى مسلماً على حظ وافر من المنطقية والتماسك (1) ذلك أنه يصعب حقاً فهم العديد من المقاصد في لصوص منقطعة عن سياقاتها التاريخية ودوافع أصعابها الذاتية

وكثيرة هي الدراسات التي اعتنت بالشأبي وشعره متوخية هذا المسلك وما تفرّج عنه من منازع فكان الخوض في منشئه وعلاقة شعره ببيئته وقضايا مجتمعه وشعبه، وربط الوشائج بين شعره والتيار الرومنسي (2).

وفي المقابل من ذلك كله قامت مناهج وتيارات أعرضت عن الحلقات التاريخية والمؤثرات الاجتماعية والنفسية وتعلقت همّة أصعابها بالتفحص في بنائها وأشكال الملفوظ فيها ~~والتأني~~ وصورها الفنية وهي مسالك تعنتي في الغالب بالحروب الفنية الإبداعية وتبحث عن خفايا الشعرية وأسرارها في النص

قد اعتمد هذا مسالك لكثير من الفوائد بفصل ما ساعد لها اللبسات العامة وما تفرّج عنها، من أدوات دقيقة وناحية في محال التعامل مع الكلام عموماً والشعر على وجه الخصوص.

على أننا نلاحظ أن الدراسات في هذا السياق إما أنها تحوكت لدى بعض رواد هذا المسلك إلى نوع من الإبداع على الإبداع والشعر على الشعر (3). وإما أنها نزعت في سائر الأحوال إلى درجة جديدة تتمثل في معالجة الصورة الشعرية بالبحث والتقصي (4) وهي درجة أغرت نقاد الشعر في العقدين الأخيرين فسعدوا إلى استخراج مختلف الاستعارات وبيان قيمتها الفنية وعناصر الإبداع فيها واعتبروها أس الأدبية ورأس الشعرية وقوام الفن.

وكأني بهؤلاء لا يختلفون كثيراً في منزعهم هذا عن النقاد القدامى الذين كانوا يفاضلون بين الشعراء في الجودة والحسّ ويسلمون عصا السبق في الشعر لمن وصف فأصاب وشبه

لتثير في نفس السامع من الشاعر والأحاسيس ما يربّعه في الحبر أو ينقّره من الشّرّ.

وقد حاد أهل المعاني من العرب القدامى قليلاً عن هذا المذهب عندما لاحظوا أنّ الكلام إنّما هو خير أو طلب وإنشاء. إلا أنّهم سرعان ما لاحظوا أنّ الحبر أعظم شأنًا «فهو الذي يتصوّر بالصوّر الكثيرة وتقع فيه الصناعات العجيبة، وفيه يكون في الأمر الأعم المزاي التي بها يقع التفاضل في الفصاحة...» (11).

ولعلهم لم يتأثروا في هذا المنزع بغير ما لاحظوه في شعرهم في مختلف أحقابه من خصائص. ذلك أنّ الشعر العربي وإن تعددت أغراضه فإنّ غرضه الركن في نظرنا كان المدح وهو أيضاً لئن تحدّث أدواته فالوصف كان الأسلوب الذي استقطب أهم المعاني وأوحى بأجمل المعاني.

وجاء الشابي ليرسم مسلكاً جديداً في الشعر العربي يختلف عن مسالك الشعر العربي في جميع فتراته القاريّة ذلك أنّ الشعر عنده قول يلتحم فيه التصوير بالتعبير يقول : «إنّ الشعر تصوير وتعبير، تصوير لهذه الحياة التي تمرّ حواليك مغنّية ضاحكة لاهية أو مقطّبة واجمة هاكية أو وادعة حاملة راضية أو محترقة ثائرة ساخطة وتصوير لأنوار هذه الحياة التي تحسّ بها في أعماق قلبك وتقلّبات أفكارك وخلجات نفسك» (12).

ولعلّ تصوير ألوان الحياة وأسرارها من سبيل الاحساس بها في أعماق القلب وقريرها عبر تقلّبات الأفكار وخلجات النفس منهج يختلف التعبير عنه باللغة عن منهج المحاكاة أو الوصف كما عهده القدامى لذلك عاب الشابي على الثرائ الشعري العربي في مختلف فتراته وحلقاته «هو ما هو- انعدام التخيل وضعف الانفعال وهون الاحلام وموات التصوير وحكم عليه بـ «الجدب في القريحة والفقر في النفس والجفاف في العاطفة والخيال» (13).

هذا هو المنهج الذي سطره الشابي في مفهوم الشعر وسبل التصوير وقد نتج عنه في نظرنا منهج جديد في استخدام اللغة

تقارب وجده فأغزر (5) ... هذا إضافة إلى كثرة الاختلافات في المنطقات والمقاصد وهي اختلافات متصلة بمفهوم الصورة الشعرية ذاتها وما يمكن أن تحمله لكلّ إنسان من معنى مختلف وكأنّها تعني كلّ شيء، ممّا أدّى ببعضهم إلى التحذير من استخدام الصورة أساساً لوضع نظريات نقدية موسّعة ومحكمة (6) ...

وهكذا يبقى في نظرنا مفصل في النّقد والتحليل لم يعالج بالبحث والتقصّي يتمثّل في عمل القول الشعري ذاته : أحواله ومقاصده الأساسيّة ومعانيها التي تتأسّس عليها المقاصد ثمّ تستعين خلال ذلك بالوان البيان لتحقيق غاياتها البلاغيّة.

عمل القول : الحلقة المعقودة

فما عمل القول وما هي دلالاته وقيمتها في شعريّة أغاني الحياة ؟

نقصد بالقول عموماً تجاوز معنى الكلام في ذاته وحقيقته إلى بيان الحكم به واعتبار المتكلم ومقاصده الخاصّة من استخدام اللغة استخداماً مخصوصاً.

أمّا القول الشعري فهو جعل الكلام قولاً مخيلاً (7) لا بما للاستعارة أو الكتابة والتشبيه من تأثير في ذات المعنى بل في أحوال القول وأساليب إيجابه والحكم به (8).

وقد درس المنطق الارسطي اللغة باعتبار مالها من وظيفة إخبار فهي أداة لوصف الواقع وأحداثه فكانت «الفضيّة» هي الوحدة الدلالية الأساسية وقد تبع موقفهم هذا أمران :

- أن يكون الموصوف خارجاً عن اللغة تابعاً لحالة الأشياء .
- أن تكون وسيلة الوصف جملة خبرية قابلة للتصديق والتكذيب، خالية ممّا يشوب الجبرية فيها (9).

وقد تساءلت النظريات البلاغية اليونانية عن الغاية من المحاكاة، وذهبت إلى أنّ المأساة «إنّما ترمي إلى استنفاذ الشفقة واستثارة الفزع في نفس المتفرّج حتّى يتطرّف» (10). فالأدب حسب هذا الاتجاه يقدّم الصوّر المنقولة من الواقع

بواكير قصائده التي كان فيها مقلداً وهو رقم يتضخم أيضاً إن أضفنا إليه أساليب المدح والذم والقسم والدعاء والتحضيض والتحنيث والإغراء والتدبئة والتحذير والتعني ذلك أن بعض القصائد يقتصر فيها القول الشعري على بعض هذه الأساليب ولا يكون للخبر فيها أي حضور (15)

ومن الأعمال القولية التي نتخذها نموذجاً لبيان ما نذهب إليه عمل النداء.

النداء في أغاني الحياة

النداء أسلوب إنشائي ينجز معناه بلفظه ولا وجود له خارج اللغة. وهو عمل قولي لم تخل منه القصيدة التقليدية على أن حضوره كان عارضاً في النسب خاصة فتحوّل مع الشابي إلى عنصر قار ثابت في القصيدة ويتجلى حضور النداء خاصة في:

1) عناوين الأغاني: أيها الحب - يا شعر - أيها الليل يا رفيقي «يا ابن أخي» - ياموت - يا حماة الدين - أيتها الحاملة بين العواصف.

2) وزوده لازمة تبدأ بها مقاطع القصيدة الأربعة في قصيدة يا رفيقي (16) على سبيل المثال:

يا رفيقي وأين أنت فقد أعمت جفوني عواصف الأيام
(...)

يا رفيقي ما أحسب المنيع المنشود إلا وراء ليل الرجاء
(....)

يا رفيقي أما تفكرت في الناس وما يحملون من آلام
(....)

يا رفيقي لقد ظلمت طريقي وتخطت محبتي أقدامي وهي لازمة قد تكرر أيضاً في آخر البيت وفي وسطه من القصيدة نفسها.

خذ بكفي وغشي يا رفيقي.

.. غشني يا أخي (.....)

3) ويتميز النداء في أغاني الحياة أيضاً بتنوّع المنادى:

استخداما يجعل منه قولاً شعرياً مخيلاً إذ هو نوع من التصوير التعبيري لا يكتسب قيمته التخيلية إلا وقد مرّ بأعصاق قلب الشاعر ونفخ فيه من تقلبات أفكاره وطلجات نفسه ما نفخ فتولّد بها جميعاً ثم وضع وتّخّ المولود تصوّر في صورة أمّه وقد عصرها من الوحم الشديد ما عصرها.

إن عمل القول الشعري هو انجاز للشعور والأحاسيس وتعبير عن الانفعال باللغة. وقد أكّدت بعض اتجاهات البرغماتيين على «مسألة العلاقة بين إدراكنا لشيء ما كما هو في الواقع وكعطي هناك Seuse Datum وبين ضروب الوصف التي نقوم بها إزاء ذلك الشيء» (14) وهذه العلاقة إننا نتحقّق عن طريق قوة عمل القول الذي ينفخ الحياة في الأشياء. ويزيل عن الدنيا ما تحبّبت به من أغشية.

ولعلّ الشابي قد أعرض إعرافاً عما ألفه الشعراء القدامى وأهل المعاني من ضروب القول وأساليب التصوير.

فعلّى عكس ما أشار إليه المرحبان (ص) كون الشعر هو أعظم ضروب القول شأنًا لأنّه يتصوّر بالصوّر الكثيرة وتقع فيه الصناعات العجيبة نجد الشابي يبني القول الشعري في أغانيه على الإنشاء وسنختار من الإنشاء نموذجاً هو أبسط أنواع الإنشاء لنذلل به على ما نذهب إليه

لقد قمنا بإحصاء لأبرز الأساليب الإنشائية في أغاني الحياة فتبيّن لنا ما يلي:

- تواتر أساليب الأمر والنهي 309 مرة.

- تواتر أساليب الاستفهام 250 مرة.

- تواتر أساليب النداء 244 مرة.

- تواتر أساليب التعميم 188 مرة.

- تواتر أسماء الأفعال 38 مرة.

فيكون مجموع خمسة أساليب 1029 مرة فإذا قسّمنا هذا الرقم على عدد القصائد في الديوان وهي 110 قصيدة تبين لنا أن كلّ قصيدة لا يقلّ معدّل عدد الأساليب الإنشائية فيها عن تسعة وهو رقم قد يتضخم إذا ما غطينا النظّر عن بعض

يقارب نصف تواترها. وقد لاحظ فيما لاحظ أن في النداء كسرا للظوق الذي كان يعيش فيه الشاعر، ووصلا بين الشابي والشعر في مفهومه الذي يؤمن به وهو وصل في رأينا بين الشابي والعالم الشعري الحافلة التي يحن إليها الشابي فينشئها إنشاءً وينفخ فيها الحياة باللفاظ الإنشاء التي تنجز عملية الاستحضار باللفاظ التي لا تتحقق إلا بالعمل القولي... وبذلك تتأهل اللغة لتفتح أمام الوهم آفاق التوليد والخيال (20) ذلك أن الانشاء يعين على اختراق آفاق الوهم وحجبه...

(6) ولئن غاب النداء في بعض المطالع أو المقاطع فإنه غالبا ما يعوض بصيغ تركيبية وأقوال تعكس معناه أو تتضمنه من مثل ضمائر الخطاب :
عذبة أنت كالطفولة كالأحلام

كالمحن كالصباح الجديد (21) (...)
وكان الشابي إنما أعرض هنا عن النداء المباشر لأنه لم يستطع أن يجد للنداء صفة أو سمة معينة يطلقها على مخاطبه إذ هي كما يقول : فوق الخيال والشعر والفن وفوق النهى وفوق الحدود.

أنت .. ما أنت ؟ .. أنت رسم
جميل عبقري من فن هذا الوجود
أنت .. ما أنت ؟ .. أنت فجر
من السحر تجلي قلبي المعسود.
وهو يمثل هذا التردد إنما يكرس الصلوات وينجزها إنجازا فالقصيدة صلوات ينشئها الشاعر إنشاءً ولا يخر عنها وهو يصل في مرحلة متأخرة من مراحل الصلوات إلى النداء :

يا ابنة السور إني أنا وحدي
من رأى فيك روعة المعبود
أه يا زهرتي الجميلة لو تدوين

ما جد في فسّادي الوحيد
وبذلك تصبح القصيدة عمل صلوات وتحول إلى خلجات لا تنقل واقعا ولا تشبه بواقع وإنما تنشئ «عالم سحرية

يا فؤادي - يا مهجة الغاب الجميل - يا وجنة الرّوض
الأثيق - يا جدول الوادي الطروب - يا غيمة الأفق الخفيف -
يا شعر - يا طائر الشعر - يا ربة الشعر - أيها الليل - يا قوم
- أيها الشعب - يا زهر الحياة - يا صميم الحياة - يا أيا
الطفل - يا ضباب الأسي - يا رياح الوجود - يا إله الوجود -
يا إلهي - يا موت - أيها الحب ...

وكان الشابي ينشئ بهذه النداءات المتواترة المتنوعة عالمه الشعري إنشاءً فيكرس الحياة والحركة والأصوات بأعمال قول النداء وهو نداء يتبع عادة بالأمر والاستفهام والتعجب والتمني...

يا مهجة الغاب الجميل ألم يصدحك التّحبيب (17) (...)
يا كوكب الشفق الضّحوك وأنت مبتهل الكتّيب لح في السماء
وغنّ أبناء الشقاوة والمخطوب أنشودة تهب العزاء لكلّ مبتس
غريب.

(4) وقد يتكاثف النداء في الأبيات المتتالية من القصيدة فلا يتعدى التركيب فيها حرف النداء والتّنادي يتكرّر إن تبعاً في ثلاثة أبيات :

أيها الدهر.. أيها الزمن الجاري
إلى غير وجهه وقسار
أيها الكون ! أيها الفلك الدوّار

بالجسر والسّجى والنّهار
أيها الموت ! أيها القدر الأعسى

قفوا حيث أنتم ! أو فسيروا
ودعونا هنا : تغنى لنا الأحلام

والحبّ والوجود الكبير (18)
فالنّداء يصبح مفتاحا من مفاتيح الدّنيا المحبّبة يكسر بها أطواقها وحجبها لتغنى له الأحلام والحبّ والوجود الكبير.

(5) وقد تعلق النداء بجميع الألفاظ التي تعتبر سجلّ الشابي اللغوي من مثل كلمة الشعر. وقد أحصى الأستاذ محمد القاضي (19) تواتر هذه الكلمة في أغاني الحياة ولاحظ أنها تأتي في صيغة النداء بنسبة 48.96 ٪ أي ما

المصادر

- (1) حسن الواد : المتنبي والتجربة الجسالية عند العرب 1991 - ص 5.
- (2) انظر على سبيل المثال : خليفة التليسي : الشابي وجبران بروت 1967 وأبو القاسم محمد كرو : دراسات عن الشابي - تونس 1984. وانظر القائمة البيبلوغرافية التي صدرت بمجلة الحياة الثقافية (تونس) العدد - 33 سنة 1984.
- (3) انظر على سبيل المثال : توفيق بكار مشاركة في دراسة أبي القاسم الشابي : حوليات الجامعة التونسية العدد الثاني 1965.
- (4) انظر على سبيل المثال : جابر عصفور : عن الهيال الشعري : قراءة في أبي القاسم الشابي مجلة الفكر 84-1985.
- (5) الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجباري القاهرة ط1-1945
- (6) انظر الصورة الشعرية في ديوان امري القليس - ريفاً عوض - عجيل مرقون بمكتبة كلية العلوم الاجتماعية والانسانية تونس.
- (7) حازم القرطاجني : منهاج البقاء وسراج الأدهاء دار الغرب الاسلامي بيروت 1981.
- (8) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ص 56-57.
- (9) محمد صلاح الدين الشريف. ضمن أهم المدارس اللسانية ص 102 تونس 1986.
- (10) حسن الواد : المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب ص 10 بيروت تونس 1991
- (11) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ص 406.
- (12) الهيال الشعري عند العرب.
- (13) الأعمال الكاملة لأبي القاسم الشابي ج 2 - ص 87 - تونس 1984.
- (14) عبد القادر قينيني : مقدمة لترجمة كتاب اوستين : كيف نتجز الأشياء بالكلام ص 8 - إفريقيا الشرق 1991.
- (15) نشيد الأسس ص 209.
- (16) با رقيق ص 192-195.
- (17) النوبان - ص 208.
- (18) الديوان ص 404.
- (19) الشعر على الشعر مجلة الفكر 5-5-1985.
- (20) الشاذلي بويحيى : الشابي والشاعرة الحق في الفكر 1959-1960.
- (21) صلات في هيكل الحب - النوبان ص 303.
- (22) الشاذلي بويحيى - الشابي والشاعرة الحق - الفكر 7.

وصلوات وخلجات بأقارب شعرية ولا وجود لهذه العوالم والتساوير خارج الأعمال القولية الشعرية.

إن أساليب البيان من تشابه واستعارات لا يقل تواترها في قصيدة الشابي عما عهدناه في سائر ألوان الشعر العربي ولكن الشابي يثبت استعاراته على صيغ النداء فلا يرد بذلك الأسلوب البهائي ساذجا غفلا وإنما يبنى على النداء وعلى غيره من ضروب الأساليب الإنشائية : أه، يا زهري الجميلة ...

ولعمري إن في هذا الضرب من القول ترسيخا للاستعارة وتكريسا لها وتسهيلا لدخول مثل هذه الألوان التخيلية في أفق من الوهم تصدق فيه جميع المتخيلات وتتجز باللفة المجازا .

كذلك كانت تلحظ الصور الشعرية بضرور القول الانشائي إلتحاما وكذلك كان الشابي لا يعرض الصور الشعرية وإنما يشتمها مع السامع إنشاء عجبيا بعد أن يضيغ أكوابه ويترعها بخمرة نفسه عسى أن يسجل عليه وأهلي السامع «التفتح بكليته ... إلى هذا الشعر كنفث الأرض إلى ماء السماء» فيبلغ الحال الشعرية وينظلي عليه السحر وهو معنى الشعر وغايته (22)

على هذا السبيل يمكن دراسة سائر الأعمال القولية في أغاني الحياة وقد اقتصرنا على بعض الملاحظات المتصلة بعمل النداء وهو أبسط أساليب الانشاء وأقلها تلونا من حيث المعنى والدلالات فإذا به يلون المعاني ويكشف عن انفعالات الشاعر ويخلق صوره الشعرية خلقا جديدا سبيله القول الشعري.

وبهذا المسلك يمكن أن تكشف عن بعض أسرار الشعرية في أغاني الحياة هذه الأغاني التي استخدم فيها الشابي لغة خاصة نفع فيها الحياة بأعمال الانشاء وعبر بها عن انفعالاتها مضمخة بانفعالاته ومترعة بروحه الحساسة فالتحم التصوير بخلجات نفسه ليصبح قولاً شعرياً مخيلاً يتفجر من النفس تحت تأثير الانفعالات الشديدة المهمة.

في مذكرات الشابى

فوزى الزمرلى

العوامل اشارة صريحة في مذكراته ولم يذكرها في رسائله... ومع ذلك فإن استقراء للمذكرات والرسائل ووقوفنا على ظروف حياة الشابى الخاصة والعامة يمكن ان يدلنا على أبرز العوامل التي حملته على تدوين مذكراته في فجر سنة 1930. لا شك عندنا في أن أول حدث هام أثر في حياة الشابى الأدبية ولون نظرتة إلى الحياة وإلى منزله في المجتمع ثقل في محاضرتة الموسومة بـ «الحياة الشعرية عند العرب» : فقد ألغى تلك المحاضرة في شهر فيفري سنة 1929 وتعرض بسببها إلى حملة انتقادية شرسة : ثم بذل جهدا لنشرها في كتاب جعله يسهر دون شك وهو في العشرين من عمره - بنخوة الأدياء المبدعين الأعلام. ولكن اجتماع الشعور بامتلاء الذات مع الإحساس بتجاهل الجمهور أو تجاهله يولد أزمة نفسية لا ريب فيها.

ونحن نعرف أن الشابى التحق بمدرسة الحقوق وأقام بمدرسة السلمانية فتضاغر العاملان على إشغاره برتابة الحياة وسخفها حسب عبارته في عدة مذكرات / وعمقا إحساسه بالوحدة... وقد مثلت وفاة والد الشابى في شهر سبتمبر 1929 منفرجا قاتما أشعره بزوال سنده الأودع في الحياة ولون أيامه بلون قاتم / وجعله حسب قوله «لا ينأى إلا باكيا كتيباً»... وزاد مرضه هذا القلب - آنذاك - في تكثيف آلامه وتغيير نظرتة إلى الحياة.

جلّى من كل هذا أن الشابى شرع في تدوين مذكراته منذ غرة جانفي 1930 متأثرا بشبكة هذه العوامل المضنية

إن اتصال المذكرات واليوميات والترجمة الذاتية بحياة الكتاب الخاصة. وقائل بعض قنّياتها : رشحا فتكون معايير إلى حياة الكتاب الخاصة والعامة قلما نجد ما يضاهاها قيمة...

وإذا ما كان المؤلف أديبا فإن تلك النصوص تصبح أشعة منيرة لأدبه ورائدنا من روافده. ولذلك عدّ G. Genette اليوميات الخاصة والمذكرات من جملة «أجنّة النص Paratexte»... غير أن أهمية تلك النصوص لا تنحلي إلا بإرجاعها إلى مقومات أجناسها الأدبية، إذ أن هذه الأجناس الثلاثة المتقاربة تستقل بخصائص نوعية أساسية متولدة عن ظروف الكتابة وصورة المتلقي وقنّيات السرد.

والحق أن هذه الإشكاليات لم تشغل دارسي شعر الشابى وحياته ولم تستقطب اهتمام دراسي مذكراته أيضا : فهم لم يهتموا بجنسها الأدبي ومالوا إلى التسليم بقيمتها التوثيقية وسمتها الموضوعية...

ونحن نزع أن دراسة مقومات الجنس الأدبي للمذكرات : باب لتفويم بعدها التوثيقي وإبراز مدى إنارتها لأدب الشابى. غير أن هذه الغاية لا تتحقّق - في نظرنا - إلا بالبحث عن مولدات المذكرات وقضاياها وغايات تدوينها.

عوامل نشأة المذكرات (في فجر 1930 مالمات)

قد يعتبر البحث عن عوامل نشأة مذكرات الشابى من قبيل التخمين والمجازفة : ذلك أن صاحبنا لم يشر إلى تلك

مناهضيه أولئك الذين رموه "بالزندقة والكفر" حسب ما ورد في مذكرته 20 جانفي : وهي نفس التهمة التي وجهت إلى طه حسين.

إن مختلف هذه العوامل قد تجمعت وتعاضدت في نهاية سنة 1929 فكان لها دخل أساسي في تقييد الشابي لمذكراته، كما كان لها دخل في تفرغ صلاتها باليوميات والمذكرات والترجمة الذاتية : ووستها بسماوات قلصت من أهميتها الوثائقية : كما سترى ذلك لاحقا.

علاقة مذكرات الشابي بغن المذكرات

نقل لنا الشابي في مذكرته 6 فيفري 1930 حوارا دار بينه وبين السنوسي : صرح فيه بأنه بصدد تدوين مذكراته .. وعند ما سأله السنوسي :

« وهل تجد الوقت الكافي لكتابتها ؟ »
أجاب قائلا :

« أحده يوما ولا أجد آخره »

إن هذا الحوار يبرز صدور الكتاب تحت عنوان «مذكرات» ويهدي إلى الفجوات في تسلسل تلك المذكرات التي صدرت على نسق اليوميات ويغري باعتبار الكتاب مذكرات. ... ولكن، رغم أن عبارة مذكرات «مرنة فضفاضة، طيبة عادة فإن مدار المذكرات على الأحداث التي يروها الكاتب لا على شخصه أو شخصيته ...

وبناء على ذلك قمسي مذكرات الشابي موصولة بغن المذكرات لاحتفالها بعامل الشهادة والتبرير المميزين لفن المذكرات (.....).

ولكن الشابي أتبع - مع ذلك - تسلسل اليوميات فاقتحم مجال هذا الفن وحذقنا عن ماضيه وعن حياته الخاصة في عدة نصوص لامست حدود الترجمة الذاتية. للدلالة على مجموعة من الانطباعات والأفكار وغيرها» على حد عبارة Paul Verlain : فإن المنظرين قارنوا المذكرات بالترجمات الذاتية للاهتمام إلى الملاحع البارزة في المذكرات.

وطبيعي أن تتلون مذكراته بلون ذاتي قائم : يعيد بها عن الموضوعية والتجرد : «ويقلص قيمتها الوثائقية.

ألم يقل André Gide إن يومياته الخاصة تقدم صورة خاطئة عنه لأنه لا يكتب على تدوينها إلا في أوقات اليأس. ولكن : لماذا ذكر الشابي في مذكرته 6 فيفري أنه بصدد كتابة مذكراته : ثم نشر صفحات منها في حياته - مجلة العالم الأدبي بتسميات أخرى (أغنية الألم + صفحات دامية من حياة شاعر + أيها القلب) : ثم لماذا عزم الشابي على تدوين مذكراته أصلا ؟

يبدو لنا أن محمد الحليوي هو الذي زرع في الشابي بذرة تدوين مذكراته وأوحى إليه دون قصد منه بوسم إحداها بـ «صفحات دامية من حياة شاعر» وقد يكون ذلك هو العنوان الذي أطلقه على مجموعة المذكرات المخطوطة.

لقد أرسل الحليوي رسالة إلى الشابي قبل وفاة والده الشابي بأسبوع : ليشاركه حزنه على مرضه : وقال له :

« ولئن تأسفت على شيء في حياتي فإني أسفني إلا على هذه الأطوار التي مرت بي دون أن أقيّد فيها خطراتي أو أدون آلامي ونغماتي. ويشهد الله أنها آلام ذهبت صامتة إلى وادي النسيان والتحقت بعالم الآلام غير المشكوة».

فلا غرابة إذن أن تردّد ذاكرة الشابي أصداء هذا الكلام إثر وفاة والده و تدفعه إلى تدوين آلامه لكي لا تنحب هي أيضا إلى وادي النسيان : ثم ينشر صفحات منها بتلك العناوين.

ولكن، ألا يجوز لنا أن نعتبر الضجة التي أحدثها كتاب «في الشعر الجاهلي» ودورها الحاسم في تأليف كتاب «الآيام» من العوامل التي دفعت الشابي إلى تدوين مذكراته : متبعا فيها تسلسل اليوميات ؟ أليست كتاب الآيام رداً على أنصار التقليد وأتباعها لمن طعن في فكر طه حسين وفي إيمانه ؟ وأنت إن عدت إلى فاتحة «الخيال الشعري» وجدت الشابي يؤكد أنه نشره «دون تنقيح أو زيادة أو حذف» وغايته من ذلك في رأينا أخذ القارئ شاهدا على بطلان ادّعاءات

... وخلاصة نتائج جورج ماي أَنَّ المذكرات تشترك مع السيرة الذاتية في خضوعها لدافعين عقليتين هما : دافع الشهادة ودافع التعبير.
المزمع على ما رأى تقرير مذكرات وتبرير الأفعال أو الأقوال أو الأفكار بعد حصولها يعدّ سمة بارزة في المذكرات.

علاقة المذكرات باليوميات

إن نصوص الشابي تقترب من فنّ المذكرات بقدر ما تبتعد عنه لتتصل باليوميات. فقد اتّبع صاحبا ترتيب اليوميات وحاول الالتزام بذلك إلى حدّ كبير :
وأبرز شاهد على ذلك مذكرة 14 جانفي التي اكتفى فيها بتحرير خمسة أسطر ليشير إلى انقباض نفسه وعزوفه عن الكتابة ومذكرة 3 جانفي التي أجهد فيها نفسه لكي لا ينقطع عن تدوين يومياته

وتقترب المذكرات من فنّ اليوميات بإبرازها أَنَّ المروي له الأول والمباشر هو ذات الكاتب نفسها ... ونحن نلاحظ الفاصلة في فنّ اليوميات بين الكاتب والجمهور المحتمل حسب عبارة G. Genette.

وقد كان توجه الشابي إلى ذاته جلياً في كتابه من خلال استعمال ضمير المخاطب : وخاصة عندما يتوجّه إلى نفسه بصورة مباشرة ساخرة في مذكرة 3 جانفي قائلاً :
« لا تغامر يا شابي وأرجع إلى عشك ».

إن إفصاح الشابي في كتابه عمّا لا يجرؤ على قوله للناس ... والمحرص على تدوين يومياته .. مهما كانت الأحداث بسيطة يصل الكتاب اليوميات دون ريب. غير أننا نجد ثغرات غريبة في اليوميات تبعث على الشكّ في متانة صلة هذا الكتاب بفنّ اليوميات.

يتضح لنا من جلّ اليوميات أَنَّ الشابي كان يدوّن في الليل أهمّ الأحداث التي عاشها في يومه ... أو ينطلق من ذلك على الأقلّ ...

غير أَنَّ بعض اليوميات تشي بأنّ الشابي لم يدوّن في

تلك الأيام بالذات أو أنّه لم يدوّن كلها في تلك الأيام ويكفيها شاهداً على هذا يومية 8 جانفي حيث ذكر الشابي رأياً في كتاب قطب من أحد أصدقائه أن يصوغ فكرته في مقال ويواصل الشابي : « ولكنني لم أكتبها لحدّ الآن ولا أدري هل أنا كاتبها أم لا ؟ ».

فهذا اللقاء تمّ في المساء ودوّن الشابي الحوار في اليوم نفسه حسب ما يدوّن عليه تاريخ المذكرة : في حين أنّ عبارة لم أكتبها لحدّ الآن تدلّ على تأخر تحرير النص أو قسم منه على الأقلّ (ولنا شواهد أخرى)

وإذا ما تسرّب إلينا الشكّ في دقّة تواريخ تأليف بعض اليوميات فإنّ ذلك يغرينا بالشكّ في غيرها. وتبتعد المذكرات عن فنّ اليوميات الخاصة بسكوتها عن إنشاء أسرار الكاتب الحبيبة لأسماء جلّ الشخصيات التي انتقدتها وفي ذلك دليل على أنّه كان ينوي نشرها يوماً ..

وقد شرّ بعض أنفسها في حياته فعلاً
ولكنّ أقرب إيهامي هذا الصمت : صمتها عن ذكر ظروف كتابة « النبي المجهول » ..

القصيدة التي نشرت في الديوان بتاريخ 21 جانفي 1930 ...

فقد صرّح « السنوسي » بأنّ الشابي جاءه بذلك القصيد بعد الصدمة النفسية التي لحقت به جراء غياب الجمهور عن المحاضرة التي جاء لإلقائها يوم 13 جانفي بالنادي الأدبي.

... وإن كان من النادر أن نجد الأدهاء يزاجون بين تدوين اليوميات والجهد الإبداعي / حسب ما انتهى إليه Alain Girard في كتابه عن اليوميات الخاصة / فإنّ سكوت الشابي سكوتاً مطلقاً عن هذا القصيد يبقى مثيراً للاستغراب.

صه أهدى كتاب من ترجمته لندسة

لقد انفصلت مذكرات الشابي عن فنّي المذكرات واليوميات في بعض الجوانب لتتلاصق فن الترجمة الذاتية : ذلك أنّ في اهتمام المذكرات بشخصية الشابي وفي توقها إلى أن تكون

قيمة المذكرات في شهادة الشابي

لقد استند فريد غازي الى المذكرات التي وصفت ظروف إقامة الشابي بالمدرسة اليوسفية / ودراسته بمدرسة الحقوق وصالته بالنوادي الأدبية وانتهى الى أنه : « ولا يمكن أن نتخيل نمو فكره وتطورات عقله وأفكاره دون أن نعيد الى هذه البيئة المادية... » وهذا الكلام على جانب كبير من الصواب... وإضافة إلى شهادة الشابي على الأساط التي اتصل بها وتأثر... نجد يجاهر ببعض جوانب شخصيته... (مزاجه العصبي... توتره - مظاهر الشلوذ في اللباس والأقوال...).

والحق أن هذه الشهادة على جيله وعلى محاضره مطبوعة بطابع ذاتي صرف : (إطراء أنصار التجديد - التهكم من المقلدين...).

يكفي شاعدا على هذا تعليقه على موقف أحد الأدباء المقلدين لانتهام قنة بأكلها : « باتخاذ مواهبها بطورا محرقه أمام العاهرات »⁵⁹ جانفي... وقد حشنت الشابي في المذكرات عن منزلته في الوجود وتطوره إلى الكون وعن الشعر الحق... ولكنه كان - حسب قول فريد غازي - يرد ما استقاه « من فيض ينوع الإبداعية الغريبة التي تروى بها... من خلال جبران ولامرتير وغوته... ».

...وبذلك غمرت الصور النمطية المشتركة ملامح ذات الشابي فلم يبق لنا سوى قائمة الكتب التي قرأها والأفكار التي تأثر بها في ذلك الطور من حياته تأثيرا بانت ملامحه على أدبه وسلوكه في الحياة.

... والحق أن خيبة فننا الكبرى قد تولدت عن صمت المذكرات عن هدينا الى ظروف ولادة قصائد الشابي وتشكلها... فقد اكتفى بذكر أنه كتب قصيدة عن منظر عجيب رآه في المنام ولم يعلن على عنوان القصيد...

ولعل الثغرات التي تلت مذكرة 21 جانفي هي الهادية الوحيدة الى قصيد النبي المجهول ذلك أن الشابي انقطع عن

شهادة على كاتبها قرب من الترجمة الذاتية : وتداخل الحدود بين هذه الأجناس عادي كما بين ذلك « جورج ماي »...

طبيعي والحال هذه أن تتباين تصنيفات الدارسين لهذه المذكرات التي ساهم كاتبها بنفسه في إذكاء حيرة دارسيها، إذ رتبها ترتيب اليوميات ووسمها بالمذكرات... ولكن الأكيد أنها ليست ترجمة ذاتية لاقتارها الى عدة مقومات مميزة للترجمة الذاتية/ وعلى رأسها ميثاق الترجمة الذاتية والاهتمام بطور الطفولة...

ولا يكفي إثبات تواريخ أيام التدوين لاعتبارها يوميات... خاصة أنها لا تدل دائما على أيام تدوين تلك النصوص...

ولئن تميزت اليوميات الخاصة بدقتها وصحتها لأنها تحاصر ما جرى يوميا / فإن نصوص الشابي تفتقر أحيانا إلى هذه السمة افتقارا محيرا.

... ولئن اتصلت مذكرات الشابي بفن المذكرات بإخبارها عما شاهدته الشابي أو سمعه وإخبارها عما أتى أو ذل. . فإن إطلالتها في الإخبار عن الأحوال التي كان عليها الشابي تجوب في حقول فن السيرة الذاتية.

ولافائدة من إضافة تصنيف آخر إلى التصنيفات التي وضعها دارسو مذكرات الشابي : ذلك أنها مزيج من ثلاثة أجناس ولا تخضع لبنية ثابتة لأن جل صفحاتها التزمت بترتيب اليوميات وتدوين الأحداث... يوما بيوم « لا يمكن أن تنتظمه بنية » حسب ما أثبتته Béatrice Didier .

... ومع ذلك يجوز لنا أن ندرج مذكرات الشابي ضمن أدب المذكرات... استنادا على : Verlaine الذي اعتبر عبارة مذكرات « مرنة، فضفاضة، طيعة عادة للدلالة على مجموعة من الانطباعات والأفكار وغيرها ».

والحق أن هذه الخصائص التي تجلت لنا من دراسة الجنس الأدبي للمذكرات هي التي تقودنا إلى تحديد دوافع كتابة الشابي لذلك النص / ... وتيسر لنا سبل استجلاء قيمته الحقيقية.

المذكرات أقوالا لم يجرؤ على ذكرها محضر الناس... وحاول أن يكون صريحا متجرّدا دقيقا (مذكرة 6 جانفي : يقول رأيه في الشعري مجلس... وعند التدوين أثبت القول نفسه وشغفه باعتذار وتمد). لقد سبق أن ذكرنا شكنا في دقة بعض المذكرات / وفي مسألة توارخ تدوينها / ولنا في مذكرات أخرى قرائن على وجود خلل في التدوين يصعب تبريره.

13 جانفي : في النادي الأدبي

لم يلق محاضرتي عن الشعر في المغرب. 20 جانفي قمت بالمحاضرة وأغضب طائفة، اهتدى إلى ذلك نور الدين صمود... وعثرنا على قرائن أخرى تثبت وجود هذا التناقض... فإن كان الشابي قد دون الأحداث يوما بيوم / وكيف يمكن أن يتناقض هذا التناقض في مسألة خطيرة في حياته كما أسلفنا. صحيح أن كتاب اليوميات كثيرا ما يعودون إلى نصروهم لإصلاحها أو لتجويد عباراتها عندما يعدونها للنشر ولكن : هنا لا ينطبق على مذكرات الشابي ولا يجرؤ التناقض الذي ذكرناه.

الحاسمة

إن مذكرات الشابي ثروة بنوع الشهادة التي قدّمتها... وبغزارة ودافع تأليفها... دون أن تستحيل إلى وثيقة موضوعية دقيقة...

ولعل دافعها الأكبر : دافع خفي : قابع في ركن قصي من أركان نفس الشابي...

فقد دشّن الشابي مذكراته في ليلة مرعبة أطلّت من تجاوبها قافلة من أشباح الموتى... ثم استبدت به أهوال الموت وحاصرته في غرفته الضيقة كل ليلة فكان - حسب عبارته - لا ينأى إلا بأكيا كثيبا...

ولذلك كان تدوين المذكرات سبيلا لتخفيف الأسى وحبس النعوج وطرد شبح الموت... بل قل معراجا يفرّ به الشابي من أشباح الفناء ويدفع عنه روعها إلى حين.

تدوين مذكراته أيام 22 + 23 + 24 جانفي رغم حرصه على مواصلة تدوين مذكراته... فقد يكون تاريخ القصيد : هو تاريخ انبعاث الفكرة أو بداية التدوين... وتكون أيام الصمت هي أيام الإتشاد والتجويد / وسندنا في ذلك دراسة Alain Girard التي أكدت أن انشغال المبدعين بإبداعهم كثيرا ما يصرفهم عن تدوين يومياتهم... وذلك ما يفسّر الثغرات الطويلة أحيانا... ولنا في تقطع المذكرات بعد يوم 13 جانفي وهو اليوم الذي غاب فيه الجمهور عن محاضرة «الأدب العربي في المغرب الأقصى» كما لنا في اقتضاها وتوتر لهجتها ما يدل على حالة الشاعر التي ولدت النبي المجهول يوم 21 جانفي.

في الجانب التنبؤي

لقد خضعت المذكرات لدافع تبريري قوي : ذلك أن الشابي كان يلتقط مواقف الناس من سلوكه ولباسه وأدبه ومذهبه في الحياة دون أن يجرؤ على الرد عليهم. وفي سكون الليل ينطوي على ذاته ويأخذ قلمه ليردّ على مَناهضيه أو منتقديه / ردّا يبرز به أفعاله وأقواله وأفكاره تبريرا وسم أسلوبه بسمات المحاجاج أحيانا / وكشف عن تضخم ذاته واعتزازه بنفسه...

ولعل موقفه من الخيال الشعري عند العرب / ومن ردود فعل المتحاملين عليه يمثل عاملا من عوامل التبرير الأساسية في المذكرات... ويجعل تلك المذكرة عبئا إلى نصّ نثري مخصوص (مذكرة 20 جانفي). ... فإذا كانت شهادة الشابي وتبريراته متولدة عن تلك العوامل التي ذكرناها في بداية كلمتنا... ومتلوكة بتلك الألوان... فإنها تكشف عن نفسيته وطباعه ووجهات نظره الذاتية : أكثر من كشفها عن حقيقة الواقع الذي عاشه : ومتى كان الأدب وثيقة ؟ أو متى كان صورة وقيّة للواقع ؟؟

... ولئن كان الشابي قد غرغل بعض الأحداث وسلط عليها رقابة ذاتية عند تدوين المذكرات... فإنه قد أثبت في

جمالية الزّمان في شعر الشابي : نحو دراسة أغراضية منهجية

علي الغياضي

والحياة في شعر الشابي وعني غيره بالطبيعة والغاب والمرأة والغربة.

ولعلّ أبرز الدراسات "الأغراضية" * التي صدرت أخيراً هي دراسة صور النور والظلمة في شعر الشابي لمصليبه (بالفرنسية في مجلة أراهكا Arabica المجلد 26 العدد 2 - 1979).

ودراسة اللحظة الأولى والمدة في شعر الشابي لعبد الصمد زاجد (حوليات الجامعة التونسية العدد 27-1988) خصصنا هاتين الدراستين بالذكر لا لصدورهما بمجلتين علميتين شهيرتين وإنما لسببين آخرين :

- أولاً : نظراً إلى صلة هذين الباحثين بموضوعنا. إذ لا ريب في أنّ اللحظة الأولى والمدة زمانان مبدئيان في أغاني الحياة ولكن ليسا الزمانين الوحيدين. ولا شكّ أيضاً في أنّ صور النور والظلمة وهما زوجان خلاقان زامزان في شعر الشابي.. على صلة بموضوعنا ولكنّ هذه الصور الرمزية المتصلة بالنور والظلمة أوسع من أن تنحصر في موضوع الزمان. إذ كان منها ما يتصل بالألوان وتهئية الأجواء الشعرية أكثر ممّا يتصل بالمواقيت المضبوطة التي يتخيّرهما الشاعر لإحداث دلالة زمنية تهدف إلى التأثير في قارئه.

- ثانياً : تبدو هاتان الدراستان الأغراضيتان منهجيتين قاطعتين مع طور الدراسة الأغراضية المباشرة التي تعين موضوعاً من المواضيع البيئية على سطح النصّ الشعري تسعى

نمهيذ

نقصد بالجمالية جملة الخصائص الفنية التي يعبر من خلالها الشاعر عن معنى أدبي ما أو عن جملة من المعاني فيخرجها من حيز المفاهيم العامة أو المتصورات إلى مجال الصياغة الفنية حتى يؤثر في قارئه تأثيراً انفعالياً عاطفياً أو تعبيرياً فنياً فضلاً عن فعل الإقناع.

- ونعني بالزمان الزّمن الذاتي المعبى أو الزّمان النفسي كما تعيه ذات الشاعر وتعيشه في توجّهه لا في أبعده الموضوعي. فيرد التعبير عنه في مستويات من النص مختلفة وبأساليب متنوعة.

- ويعتينا من آثار الشابي ديوان أغاني الحياة 1970 الدار التونسية للنشر في 307 صفحة بتقديم شقيقه محمد الأمين الشابي.

١ - الدراسة الأغراضية لشعر الشابي

١ - صفحـ

لئن تفاوتت آثار الشابي حظاً من الدراسة فإنّ شعره حظي من اهتمام الدارسين بأوفر نصيب. ومن الدراسات ما ربط بين الشاعر وشعره (أبو القاسم محمد كزّو) ومنها ما ربط بين الشابي والمؤثرات التي فعلت فيه (فؤاد الثرفوري/رشيد النوادي/جعفر ماجد) ومنها ما عكف على شعره مستقصياً هذا الموضوع أو الفرض أو ذاك : فقد عني عمر فروخ بالحُبّ

إلى لم شتاته قانعة بتتبع مظاهر تجليبه في النص دون إعادة تلك المظاهر إلى مستويات متنوّعة يراتب بينها ويقع الإحاح على صلة بعضها ببعض الآخر.

فقد سعت هاتان الدراستان إلى ضبط المفاهيم الأساسية وحرصنا على التفرقة بين جزئياتها وسعت كلّ واحدة منهما إلى ضبط شبكة من المعاني تتفاعل فيما بينها وتتواصل.

2 - الدراسة الأعراضية للمصهجة

1 - دواعي الاهتمام بمثل هذا المبحث

- قد يتبادر إلى ذهن القارئ أنّ الدراسة الغرضية درجة (Une mode) ولكي زمانها لأنّها ارتبطت بإحدى الفلسفات التي ذاعت في نهاية القرن الماضي وبداية القرن العشرين (فلسفة E. Husserl وخصوصا منها دروسه في المنهجية الظاهرية أو الفينومولوجيا ودروسه عن الوعي الحميم بالزمان، Leçons sur la conscience intime du temps. مثلما ولكي زمان دراسات أدبية أخرى بمثل "الرجل وأقاره" - لارتباطها بتاريخية "Historicism" القرن لتاسع عشر - ولكي زمان دراسات من قبيل "حياة الشاعر من خلال شعره" - لارتباطها بعلم النفس.

ففضلا عن تهافت مثل هذا الزعم في ذاته لأنّه يعتبر مناهج الدراسات الأدبية موجات موضة متعاقبة متوالية نذكر بأنّ الأصول الفلسفية المنهجية وهي المنهج الظاهراتي أو الفينومولوجي وإن ذاع فعلا في بداية القرن انطلقا من دروس أدومند هوسرل E. Husserl الذي أراد إيجاد حلّ لمعضلة تتصل بنظرية المعرفة في عصره نذكر بأنّ هذه الأصول تواصل البحث فيها في حلقات أو دارات ثلاث نكتفي بالإشارة إليها في الهامش

- زد على ذلك أنّ مرحلة ما بعد البنوية (بما اتصل بها من مقاربات نقدية كالتشكيكية والنصائية والدلالية) عادت إلى المنهج الأغراضية من جديد وليس أدلّ على ذلك من تخصيص أعداد كاملة من مجلات عرفت بريادتها في المجال النقدي

وتجديدها للدراسة الغرضية أو الأغراضية* محاولة الإفادة من مختلف المقاربات السابقة على اختلاف مناهجها وساعية إلى الإفادة من أعلام الدراسة الأغراضية كفاستون باشلار G. Bachelard ونورثروب فراي N. Frye - لذلك كان بإمكاننا الحديث عن أغراضية منهجية.

ب - المقومات المنهجية للدراسة الأغراضية

كثيرا ما يشير أهل الاختصاص إلى أغراضية ظاهراتية وإلى أخرى بنوية وإلى ثالثة تدعى دلالية.

والحقيقة أنّ هذه التسميات لا تعدو أن تكون أسماء لنفس المسمى. فقد كان أعلام البنوية والدلالية أخذوا الأغراضيين الظاهراتيين لإعراضهم عن تدبر الشكل والصياغة وحصر الاهتمام في المضامين ثمّ حذا بعض الأغراضيين منهم إلى استنطاق الأشكال لاستقصاء الدلالة واستمرّ الجدل واستشري وأعرض ع. باشلار عن الدخول في المساجلة والجدل وإن بدا في أعماله النقدية دائما لمجالات كثيرة واسعة أمام النقد في نظر بعضهم فإنّه بدا للآخرين قارنا سبنا لا ينحو إلى اتجاه مضبوط ويقع على السقاسف أكثر ثمّ يقع على الدلالات العقيمة.

وإذا ما تمعنّ المآرس في الأدبيات النظرية التي ظهرت في فترة ما بعد البنوية والتي صدر مجملها في المجلتين اللتين أشرنا إليهما سابقا يرى في يسر أنّ الأغراضية مهما يكن المنهج المتبع فيها تقوم أساسا على :

- مقوم أول : تحديد نوع المعنى أو الموضوع أو الغرض موضوع الدراسة انطلاقا من عملية القراءة بالأساس.

لاشك في أنّ الغرض موضع الاهتمام لا يكون غريبا عن الأثر الأدبي وإنّما الأثر هو الذي يكون أوحى بالاهتمام به : فهو عندئذ ظاهرة في ذاتها تعطى لوعينا كما يقول الظاهراتيين.

ولكنّ الظاهرة لا تترك لذاتها وإنّما تترك كما رآها وعي القارئ فنظفر في هذا الصد بمصادرة ظاهراتية ثانية

مستوى المتصورّات Concepts أو المفاهيم العامة لذلك ينبغي النظر إلى :

الفرض الأدبيّ عند النّبيويين والدّلالين حسب القواعد التالية وهي منتظمة في ثلاثة أزواج :

1 - الوضع / الحذف Position/suppression

2 - التعميم / التخصيص

Généralisation/spécificationné

3 - التركيب / التحليل أو التفكيك

Composition/Décomposition

بينما ينبغي النظر إلى الفرض الأدبي عند الظاهراتيين وفق حالات الوعي وقصدته وفق مصادرة موروثة عن الأستاذ المؤسس أ- هوسرل وهي تعدّد الظواهر بتعدّد زوايا النظر إلى الظاهرة ذاتها وإعادة حالات الوعي إلى قصديّة أو نية يتّجه الوعي الإدراكيّ إلى السير فيها.

ويتّضح ممّا سلف بسلط أنّ بناء شبكة الدلالة قائم على وعي القارئ أو على فهمه وتأوّل في عملية حيويّة نشيطة دقوبّ لذلك أغرض الأفاضليّون عن استعمال كثير من المصطلحات التي اشتغل بها دارسون عمدوا إلى أغراضية مباشرة لا تستند إلى منهج كمصطلح الموتيف مثلا motif وهو مستمدّ من الباحث في الفلكلور. وسعى الأفاضليّون إلى تحديد المستوى الذي ينبغي الانطلاق منه لتحديد المعنى الأساسي.

- المقوم الثالث : هل يمكن المعنى الأدبيّ في :

- اللفظ ؟

- أم في الجملة ؟

- أم في النصّ ؟

- أم في جملة النصوص ؟

يتّفق الظاهراتيون والنّبيويّون على أنّ اللفظ لا يفي بالمعنى الأدبي لأنّ من المعاني الأدبيّة ما يبرز وإن بغياب اللفظ وكذا الجملة فإنّها لا تفي بالمعنى الأدبيّ لأنّه يتجاوزها ويحلّ في النصّ بأكمله عندما يصبح فكرة مؤرّقة متروّدة في أشكال

Postulat وهي أنّ الظواهر التي يدركها وعينا تختلف عن الظواهر في حدّ ذاتها فما يعطيها معناها إنّما هو الوعي المدرك.

وفي هذا المستوى الأوّل لا يختلف الظاهراتيون والنّبيويّون والدّلاليون في أنّ المعنى الأدبيّ ينبغي أن يكون مائلا حاضرا في الأثر المدروس وينبغي للدارس ألا يحافظ عليه كما أتى في الأثر وإنّما ينبغي له أن ينظّمه حسب نوع قراءته وثقافته وحدة وعيه أو حسب قصديّته. ممّا يهّد للمقوم الثّاني.

- مقوم ثان : ليس المعنى أو الموضوع أو الفرض الأدبي جملة من العناصر المفرّقة تذكر تعدادا وتتناول اتفاقا وإنّما ينبغي ترتيبها وتنظيمها لتكون سبكة حيويّة تتفاعل عناصرها وتتشابك في جدليّة دافعة.

فالمصادرة الظاهراتية وراء هذا المقوم هي أنّ وعينا بالظواهر ليس كميّة هذه الظواهر وأنّ زمان وعينا ليس جمعا بين أبعاد الزمان الثلاثة على التعاقب وإنّما توجدّها في لحظة الوعي متزامنة وليست الظواهر حاصلا كميّا وإنّما تحصر في وعينا حضورا نوعيّا تبعاً لنوعيّة هذا الوعي (هذه الوساو Conscience Endormie ومنه اليقظ Conscience éveillée فتكون شبكة المعاني والمواضيع والأغراض منتظمة مترابطة وفق حالات الوعي والإدراك الذي يعود بها إلى "الصور الذهنيّة" أو الجواهر. "Les essences".

أمّا المصادرة الدلاليّة فهي أنّ هذه المواضيع تكون بنيت دلاليّة يقع النّظر إلى عناصرها في علاقتها بسائر العناصر. لذلك ينظر إلى المصطلح نظرة دقيقة فليس الغرض الأدبيّ مجرد موضوع يحوم حوله الدراسة وإنّما ينظر إليه.

- كفرض Archithème

- كموضوع Un thème

- كمعنى Sous-thème

ويمكن أن يتجلى المعنى في اللفظ الصريح أو بغياب اللفظ ويمكن أن يكون الموضوع جملة من المعاني المتشابهة في مستويات عديدة و بطرق شتى أمّا الغرض فهو الظهور في

مختلفة كالأسلوب والبناء الشكلي والصورة ونوع الخطاب بل يوجد من المعاني ما يشيع في الأثر بأكمله بل في آثار حقبة من الحقب عند عدد كبير من الكُتّاب والشعراء.

- المقوم الرابع: يتفق كلّ الأغراضيين على أنّ الدراسة لا تنطلق من أحكام مسبقة فليس الدارس باحثاً عن الشواهد وإنّما هو متابع لشبكة من الدلالات يتصافّر في إنتاجها جمع من العناصر والمستويات التعبيرية أو هي نظام من المتصورات والمفاهيم انحلت في العمل الأدبي معاني شائعة بوسائل شتى. وعلى الدارس أن يعاود المسلك الذي سلكه المبدع انطلاقاً من قصديّة وعي انطلق من شاغل رئيسيّ أبان عنه متصوّر أساسيّ وتشعب في الأثر بارزاً حيناً ومتخفياً أحياناً وفق حالات الوعي المختلفة التي مرّ بها المبدع فليس للدارس إلا أن يستعين بذهنه ليعاود المسلك الذي سلكه ذاك المبدع لذلك كانت الأغراضية نتيجة قراءة متأنية يضبط تأويلها وعي حائر في اتّجاه ينبغي تبينه.

وهذا المقوم الأخير هو في الواقع مقوم منهجي عام يمكن تقريبه بما يسمى بموضوعيّة الدارس يتابع الظواهر فيسبّغها كما أسمت نفسها ولا يحسف عليها عسفاً.

تلك هي أهم الضوابط المنهجية لدراسة أغراضية جادة دعانا إلى التيسّط فيها ضرورة التمييز بينها وبين أغراضية بدائية مباشرة رأيناها تكاثرت واستشرت في تناول آثار الشابي عموماً وفي أغاني الحياة على وجه الخصوص وثمة داع آخر دعانا أيضاً إلى هذا التيسّط المنهجي وهو عائد إلى نوع الموضوع الذي ندرس وهو الزّمان إذ هو متصوّر في الذهن لا يحيل على حقيقة ماثلة في الواقع الخارجي.

3 - الزّمان في الشعر

1 - حدّ الزّمان وأنواعه وأبعاده

* حدّ الزّمان

لقد سبق للقدماء أن نهّوا إلى عسر تعريفه بل إلى استحالة: فإن تكلّم أرسطو من تعريفه باعتباره كمية الحركة

بحسب المتقدّم والمتأخّر وتوارث الفلاسفة هذا التعريف حتّى القرن التاسع عشر فإنّ القديس أغسطينيون St Auguston أشار إلى أنّه يعرف الزّمان مالم يسأله أحد عنه ولكن متى سئل استبان له استحالة معرفته.

وهو عنده في الذهن أو في الرّوح لا وجود له خارجهما :

- فهو في بعده الماضي ذاكرة

- وفي بعده الحاضر انتباه

- وفي بعده الاستقبالي ترقّب.

ولكن لا وجود لا للماضي ولا للمستقبل أي لا وجود لهذا التعاقب في الذهن وإنّما المرجع دائماً هو حاضر الذهن أو الرّوح - تستحضر الماضي بالذاكرة

- وتستحضر الآتي بالترقّب والاستباق

⦿ وتستحضر الحاضر.

ورغم اهتمام القديس أغسطين بالزّمان اللاهوتي فإنّه لفت انتباهنا بهذا الحدس بالزّمان النفسي المعيش الذي يعنى بالمدّة عوض الديناميّة والمعنى بعيش الزمن تبعاً لمعطى التّوعية لا وفق معطى الكليّة كما وضح ذلك الفيلسوف برغسون في «Essai sur les données immédiates de la conscience»

محمّداً السبيل إلى الفلسفة الظاهرية التي كادت تتمحّض لدراسة الزّمان مركّزة على دراسة الذات في كينونتها وزمانيتها : إذ لا يتمّ وعي الذات بكونها إلا انطلاقاً من وعيها بنوع زمانيتها وهي زمانية لا تقوم على التعاقب وإنّما على التّزامن بين الأبعاد الثلاثة الماضي / الحاضر / والمستقبل التي يفصل بينها الفيزيائي في الزمن الموضوعي.

أنواع الزّمان

إن كان الزّمان الذي يعيننا في هذا المجال هو الزّمان الذاتي أو الزّمان النفسي ولا سبيل إلى إدراكه إلا بحالة الوعي به فإنّ من الأمثلة ما هو موضوعي يعني به الفيزيائي ويقسه وأظهر خصائص هذا الزّمان أنّه يقاس ويُمزّز كثيره من قليله

والواقع أنَّ للزمان أبعاداً أخرى لا تقل أهمية عن الأبعاد الثلاثة السابقة الذكر :

- منها بعد التعاقب وما يقتضيه من مفهوم التغير ونوع اتجاهه كالتطور مثلاً

- ومنها بعد التزامن وما يقتضيه من تواصل واستمرار رغم التغير.

وللزمان أنساق كالانحسار والتراخي وله أيضاً خصائص كالاتصال والانفصال.

ولا ينبغي النظر في هذه الأبعاد منفصلاً بعضها عن بعض وإنما يحسن أن يقطع بينها للبحث عن المفاهيم الأساسية للزمان ومنها مثلاً في الوجدان والذهن.

- أنَّ الزمان قوةٌ مُغيِّرةٌ لذلك يتصل بمفهوم الموت والمصير الحتمي ويتصل بالروح القادرةُ على الخضاعة المسلَّمة.

- وأنه الزمان قوةٌ مغيِّرةٌ يخفض لفعلها التغييريَّ الإنسان والحيوان والنبات وحتى الجهاد.

وإنَّ للزمان قوةً حافظةً تبقى على جليل الأعمال وتحفظ بآثار الأعمال والقيم وأعلام الرجال ونهائهم : مما يجعل الدارس يبحث في علاقة الزمان بالسرمدية وهو ولا شك مبحث فلسفي ولكن من الشعراء من يحدس به ومن الناس من يهتدي إليه بفضل المنطق السليم والحسَّ الحادس.

- وقد يكون الزمان قوةً منتجةً خلاقةً (لدى الفرس / لدى الأوروبيين في عصر نهضتهم في طور خروجهم من الإقطاعية إلى البرجوازية في آخر العهد الوسيط G.-J. Le Goff .

ويستبان فيه مبدأ التعاقب وتختلف وسائل قياسه من حيث التطور والدقة أو البدائية والتقريب وهو على كلِّ حال زمان العدِّ والحساب أو هو كما قال الطبري "توالي الليل والنهار". وهو ظاهر للحسِّ من خلال الأجرام السماوية والنجوم أو من خلال تعاقب الفصول ومرور الحقب وهو ماثل للإدراك تبعاً للعبارة بأطوار التاريخ ولكنه ليس موجدتها بخلاف الزمن الذاتي الذي يرتبط بذات وأعية تعني زمانيتها انطلاقاً من هذا الزمان الخارجي الموضوعي ولكنَّ أظهر خصائص الزمان الذاتي هو التزامن في وعي الذات بالأبعاد الثلاثة للزمان.

وثمة زمان ثالث هو الزمان التاريخي وثمة رابع هو الزمان البيولوجي وثمة الزمان الاجتماعي والديني أو الاسكتولوجي وهو الذي يقدِّر مدى استمرار الحياة الدنيا ويحدِّد ميعاد قيام الساعة أو الأجل المسمَّى وعادة ما تقيض الأديان في الحديث عن أجل انتهاء العالم.

ولكن كنَّا أشرنا إلى خاصية هذا الزمان أو ذاك ولا يفوتنا أن نذكر أخيراً بأنَّ بين هذه الأنواع أو الأصناف من الأزمنة أكثر من صلة.

إذ يتمُّ الوعي بالزمان الذاتي انطلاقاً من الزمان الخارجي الذي يحيط بالفرد ويعبر عنه العالم الطبيعي ويستطيع الفرد أن يعيش نسقاً من أنساق الزمان تبعاً لنوع المجتمع الذي يعيش فيه (فمنها المجتمعات الماضوية والمستقبلية والتي تعيش حاضرها ومنها المجتمعات الراكدة ذات الزمانية البطيئة التي هي على التراخي والمجتمعات ذات الزمانية المتسارعة إلخ....).

* أبعاد الزمان

لا يكاد جمهور الناس يري في الزمان أكثر من الأبعاد الثلاثة الشهيرة أي الماضي والحاضر والمستقبل وإنَّ إتصل الأمر بالثلاث المدركة تحدَّثوا عنها في علاقاتها بتراثها وتساموا عن مصيرها (عادة الجماعي ضمن مصير الأمة وهذا ديدن الدراسات العربية).

II - الزمان في أغاني الحياة

رأينا أن تبدأ بالاتفاق من المفاهيم العامة للزمان بالاعتماد على مصطلحات نراها تناسب هذه المفاهيم. فجمعنا بين مفهومين اثنين يبدوان على الترادف ولكننا نراها في "أغاني الحياة" نوعين خلاقيين هما :

وانطلاقاً من هذا المعنى الأساسي بحث الدكارسون في هذه التقديرية المسيطرة على الذهنية العربية (H) Runggen le nu بل امتدّ تأثيرها حتّى في الفرس : le nu في شعر الفردوسي. وغلب الدهر بهذا المعنى على أشعار الشابي حتّى سنة 1929 وعلى أشعاره غير المؤرّخة.

فإذا الدهر ذو عنت (ص 128)

والأيام عواصف (113)

والدهر يشعب (111)

ولصروفه رياح (98)

وحياة المرء رهينة هذه الصروف - والمصائب ذات ديجور -
 ووجه الدهر أريد - والريزاسيل جارف (ص 280). والموت
 مارد جبار ص 43 والزمان عصيب (ص 53) وللدهر حزن -
 وهي بواك الدهر ساكب نحيب (53) والدهر هصور (56)
 والحياة عابسة (57) - ساعد الموت شديد (60) وللدهر سمع
 (61) - الدهر ساق بكأس مرّة (65) دهر مليء بالخلداع -
 والدهر قدس (مصحّح ص 74) وتدبّ الأيام (76) القضاء رام
 في الآؤدية (79) أجنحة الأيام كثيفة (78) - أنشودة الدهر
 ترواح.

- وإذا كان الدهر حدثان ومصيراً وقضاء فليس للمرء إلا
 أن يماشيه (87). وأن يذعن لمشيئته ولكن ذلك لا يمنع من
 البكاء على النفس.

ومهما يكن من شأن اجتهاد الشاعر في إضفاء حيوية على
 هذه الكليسيات بواسطة التشخيص حيناً وبواسطة التصوير
 والتجسيد عن طريق الإضافة (الجوار المصيب) أو الصفة
 والموصوف فهو لا يتجاوز المعاني المألوفة المعروفة لا يتجاوز
 وعيه بالزمان حدود القضاء والقدر في حياة الناس والجماعات
 وهو واحد منهم يصانع كما يصانعون ولكنه يألم ويبسح إلى
 نفسه أن يعلم فإن أضفت هذه الكليسيات على شعره في
 طوره الأول فقامت الكآبة والبؤس الروحي فإن بعض الإنماعات
 تتخلّل تلك القمامة النفسية وذلك التنوع على معاني
 الأسلاف : إذ يتساءل عن القد وعن الفجر والصباح. فكأنّ

1 - الدهر/الزمان

دأب أسلافنا على التسوية بينهما فإن كان الدهر "قليل
 الوقت وكثيره" كما ورد في اللسان فإنّ الزمان "هو توالي
 الليل والنهار" كما ورد في تاريخ الرّسل والملك للطبري.
 ولكننا نستنتج من معاجم اللغة وسائر استعمال القدماء
 نوعاً من التراتب فكأنّ الدهر للمطلق بينما الزمان للمطلق
 حيناً وللمدّة المحدودة أحياناً فكأنّ في مرتبة تلي مرتبة
 الدهر.

والأمر في نظرنا أبسط من ذلك. وكاد ابن منظور في
 "لسان العرب" ينتبه إليه عندما أشار إلى عادة الناس
 والشعراء في نسبة الحوادث والقوائل إلى الدهر وكانوا يسمونه
 حتّى كان الحديث القدسي : يؤذني ابن آدم.

وبينما تواصل ذكر الدهر بعد الإسلام كمعنى شعري أنبه
 بالكليسيات بدأ في شعر المحدثين شكوي الزمان الحاضرة
 ودوران المعاني (في ق 4) وذم الشيب.

والزمان خلافاً للموت والدهر ليس من أصل سامي بل هو
 فارسي سنراه يمشيع في مزاحمة للفظ "مكان" لدى المتكلمين
 في ق II ولدى الشعراء أيضاً.

وتبسّطنا في هذا قليلاً حتّى نذكّر بمعاني الدهر الأساسية
 في شعر العربية لأنّه عين ما تجده في أغاني الحياة في طور
 من أطوار الشابي.

1 - الدهر

- أظهر معنى للدهر في شعر العربية هو المصير الشخصي
 في الدنيا لذلك صوّر مجازاً كرام بالثيال و ككلب متعرق
 للعظام و كحيوان ضار بعض فريسته. وصوّر عشوائى العمل
 خابطاً فنسبت إليه صفة الإفساد والإتلاف والتضييع و
 الإتيان على كلّ شيء يتطاوّل ولا يشاركه شيء في ذلك
 التّطاوّل فارتبط ذكره بالتّراتب والنوازل والقوائل وليس
 للإنسان إزاء من حيلة إلا الخضوع والتّسليم والإقرار بالواقع
 المرّ.

وإنما ينظر إلى التغيير في اتجاه الشباب الدائم عن طريق الربيع : المدة المبهجة من فصول السنة : يتفكر به الشاعر ص 279 (7 أبيات) كخاتمة سيرة شعرية.

فالوجود كما يفهمه الشاعر أي معبد الحق وجود نام (ص 264) أبدي ذو سحر وكون رحب - (خلق فيه مستمر فزمن الشاعر كزمن الألفية : تشغله للخلق)

ج - وعيه بالزمان
إن ميزت الفلسفات بين نوعين للوعي وهما (الوعي الوسان Consendormie والوعي المتيقظ éveillée فوعي هذا الشاعر بالزمان متيقظ، ناقد Immédiate .

- يصف الزمان بالداوي ص 274 يدوي الزمان و يراه في الدنيا مستعجلا للمرء (133).

- ويتمنى لو كانت الأيام في قبضته ص 259 (ب 6).

- هذا الوعي يخالف من لا يعي الزمان لأنه ليس معطى مادياً وهو لا يدرك باللمس والجس.

« وهذا الوعي كزمان مستعجل وهو يخالف من ألف زمتا على التراخي.

- وهذا الوعي بالزمان عن طريق فني القبض عليه يخالف من لم ير نفسه مالكا لزمته وإنما رآها ملكا للزمن يفعل بها الأفاعيل.

2 - خائمه

استعجل الزمان أباً القاسم ولكنه لم يحل دونه ودون إنشاد زمن متّصل هو بالزمن الاستكولوجي أشبه : لا تدركه معايير البشر. فلشابي زمانه وزمان شعره وللناس زميتهم حتى نرى من ينشط منهم لينسب الزمان إلى نفسه دالاً على قدرته على التصرف فيه فما زماننا المعيش والفكر فيه إلا شيء من علاقتنا بعالمنا الخارجي نحضر فيه بالجسم والحس والوجدان والفكر. وقد أدرك هذا الشاعر ذلك.

يسعى إلى الاعتناق من زمن اجتماعي معيش ومن دهر غالب هصور موروث إلى زمان به أو فن ولشعره أنسب.

ب - زمن الشاعر

الشابي منذ أشعاره الأولى (١٤) وهو يتوَّع على معاني الدهر ويحدّ في التخلص من أسر التعابير المكرّسة للمادة - ويجدّ كان يحرص على استعمال تعابير وصور تتعلق بالهضات أو مدد مبهجة قلما عثرنا عليها من قبل - كالصباح الجديد والمساء - وحلم الشباب وطراوته - وسحر الطفولة وهو في ذلك ملتفت إلى ماضٍ سعيد لعلّه ما كان البتة ولكنه أوجده من وهمه وخلع عليه من الصفات ما أغراه به. ثمّ هو متوجّه إلى آتٍ ليس يعلم متى يلم ولكنه يوفّر أسباب الحلم وتواتر لديه صور الربيع. ولا تهتأ هذه اللحظات أو الأزمّة المبهجة بقدر ما يعيننا انتشاؤه بها فيجري في أشعاره زمانية ثانية تجمع بين :

- الصفة الزمانية المحض والصفة المباحية (الربيع/ الصباح)

- المتصل الدائم والمنفصل العابر وهي زمانية يلتقي بها بعد أن كان بالدهر مبهتلي.

فإذا كان المفهوم الأول مرجعاً إلى الموت والفناء داعياً إلى الخضوع والاستسلام فإنّ الزمانية الثانية تتجاوز الموت والفناء لتوصل إلى سرمدية لا يكون فيها للموت معنى سوى أن يكون عتية تتجاوز ونقطة معبر.

فيعرّض الفناء بالخلود : وتنفس العوالم الناشئة في قلب الشاعر متجاوزة عالم الناس معانقة الكون الأكبر gd Cosmos بالمعنى الفلكي يقطع في كلّ الجهات ارتفاعاً (تحليق النسر) وامتداد (مختلف مجالات الغاب) ورجابة حلم (أسطورة بريميوس) وتغلّت الزمان من الحدود الأسرة وغياوة الأحقاب والعدّ ليصبح سرمداً قائماً على التجدد المتواصل : فلم يعد للتغيير ولا للفناء - معنى.

المواضيع

* واضح أنَّ ما نعتبه بالأغراضية ليس تتبُّع الأغراض القديمة التقليدية كالنَّزول والوصف وما إليهما فهذا معنى للغرض متصل بالشعر العربي القديم. وإنَّما تعني بها تتبُّع موضوع من المواضيع فهي المسماة بالفرنسية "Etude thematique". ولما كانت تسميتها "دراسة موضوعية" توقع في اللبس عمدنا إلى اشتقاق الكلمة من لفظ الجمع على عادة القدماء إذ ينسبون إلى الجمع أحيانا فلا يقولون في علم النجوم "نجمي" وإنَّما يقولون "للمجموعي".

* هذه الذكرات هي :

- 1 - الألمانية وعنت أساسا بفلسفة الفن
- 2 - والبلجيكية (الوجود مخطوطات هوسرل بها في Lourain) واختصت بالتنظير الفلسفي وآخر أعمالها ما كتبه عن الفينومينولوجيا Marc Richir في 1987.

- 3 - والفرنسية وأعطت نقدا أدبيا مثل الذي كان علي يد J.P. Richard و G. Poulet و P. Ricoeurs وهو آخرهم.

* نذكر في هذا المجال :

- مجلة «الإيتشائية» سنة 1984 عدد 64 «Poétique»
- مجلة «إيليايات» سنة 1988 عدد 47 «Communications»
- * انظر في هذا المجال مقال «صين توري» وكيف ردَّ الفعل عليه "ريكاردو" في "مسالك النقد الركائز"

«Les chemins actuels de la critique» 10/18. Paris 1968.
pp. 201-213 pour Helene Tuzet et pp. 214-221 pour Jean Ricardou.



الصباح الجديد (الهادي التركي)

أبيات في شعر الشابي

صلاح الدين بوجاه

تزخر به بقية القصائد من تنوعات وتفصيلات وتفرقات وإضافات، حتى لكأنها «المجال الأصفر» الذي يحيل على «مجال أكبر» يمكن أن يلقب «بالرؤية الشابية».

فكلٌّ من «شعري» (ص 33)*، و«يا شعر» (ص 35)، و«قلت للشعر» (ص 86) و«إلى الله» (ص 98) و«صفحة من كتاب الدموع» (ص 106) و«قلب الأم» ص 129 و«الجنة الضائعة» (ص 147) تتضمّن لُعباً بدأ ميثوثا منجّماً في أغلب قصائد الديوان. بيد أن «قلب الشاعر» (ص 183) قصيدة تختزل المسألة بكيفية صريحة حين تقول:

كلُّ ما هبّ، وما دبّ، وما
نام، أو هام على هذا الوجرد
من طيور، وزهور، وشذى
وينابيع وأغصان تسميد
* * *

كلّها تحيا بقلبي، حرة
غضة السّحر، كأطفال الخلود
* * *

ههنا في كلِّ آن تَحْيى
صور الدُّنيا، وتبدو من جديد

(الديوان ص 183)

كلّما تراكم القول في الشعر احتجب الشعر والشاعر، وأضحت الظاهرة النقدية نظير كرة الثلج التي تتضخم وتتمطط كلما طالّت معاشرتها لمجال عملها ومادة فعلها وطرائق تناولها.

أفلا يحسن أن يعود الدارس إلى شعر الشابي ينطقه وإلى شعر الشابي يحاوره وإلى الرؤية العامة التي تنبثق من «المجال الشابي» يعمل فيها أداة الذوق والاتّباع في سائر مبدئي عن سبيل الضبط العلمي والقياس الأكاديمي اللّذين يصادران في الغالب على وجوب النفاذ إلى النص عبر الركّام الهائل مما قيل ويقال فيه وحوله.

فلقد بدأ شبه مقرّر اليوم أن مسائل «الفردوس المفقود» و«النعيم» و«الجهنم» و«الحياة والموت» و«الريف والمدينة» و«المضمون الأسطوري» ... وسواها، تعتبر من ثوابت «الرؤية الشابية» ضمن استنادها إلى الموروث الرومنطقي المهجري في شقٍّ وإلى شتات «تبه» الرومنطيقية الأوروبية في آخر فترات احتجاجها وأفولها في آخر!

لكنّا ههنا - وقد رأينا محاوره مثل هذه الثوابت آملين تجاوزها لا تفنيدها - نرغب في المصادرة على أن الشعر، جوهر، ليس تناولا للموجود بقدر ما هو إعادة خلق للوجود. وهو يقين - ولئن بدأ ميثوثا في الكثير من المصنّفات النظرية - يبدو غائباً حين تعمل أداة الإجراء في النصوص.

يقف الناظر في ديوان الشابي على مواطن يمينها تضمّ عدداً من المقاطع القصيرة التي تختزل فيما نرى مجمل ما

ولقد يسر مبدأ «التعداد» هذا للشاعر أن يعلن استحواذ النص الشعري على كل ما عداه من المراجع المحسوسة والمجردة والكتيبة - التراتبية والغريبة - والمرجعية اليومية. هذه شراطة صريحة، وتلك حتى جليلة في «الاستحواذ على الوجود، حتى لكان الشعر قد بنا مقبلا على التهام كل ما ليس من مجاله، شأنه شأن نواسخ النجاة، التي تدخل على الأسما» فتجعلها أسماها وتدخل على الأخبار فتجعلها أخبارا.

ولقد أثرنا ههنا استعمال «مصطلح» «مشروع» لما يمكن أن يحيل عليه من معنى الرؤية العامة أولا، ثم لما يوحي به أيضا من مفهوم «الابتداء» و«الاستهلال» الذي يجعلنا حيال «موجود فعلي» حاضر محيل على «موجود بالقوة غائب». وتبرز هذه الرؤية في أبيات التي اتخذت شكل «الثبت» ! ومتى كان الثبت - أي ثبت - نهائيا موصدا ١٢

إنما هو أبدا «مشروع» ثبت أو «شروع» في تعداد... يوكل لذات الشاعر، أو لذات القارئ (أو السامع) أن يعمل فيه أحوال التفريق والتشعيب والإضافة. فهل نقر بأن مظهر الشابي أوسع من القصيد وأوسع مما كتب وأوسع مما كان في الإمكان أن يكتب. ههنا تناول لوظيفة الشاعر وسعة الشعر... وإحالة على امكانات التسمية.

أفقيسر إذن أن نعيد هذه «الرؤية الشعرية» إلى مجرد الاستناد إلى الرومنطيقية المهجورة أو إلى «مدرسة أبولو» أو إلى ما ترجم من عيون الشعر الغربي، ثم.. كيف يمكن للنظر النقدي أن يقتصر على تناول حضور مخيال العناصر الأربعة أو ثنائيات الفردوس والجحيم و«الشواب والعقاب» و«الرعي والمدني»... فضلا على طرفي الزوج المتقابل «التفاؤل والتشاؤم» وهما ما وُست به عديد النماذج الشعرية العربية قديمها والحديث.

مستندات الشابي الأولى تجتمع لدى صوته الجموح إلى الامساك بالأبعد والأقرب قصد ترويض المتناقضات ولم الشتات والظفر بما لا ظفر به.

وتتردد سبل التناول للوجود ذاتها صريحة لافتة للنظر في «الجئة الضائعة» (ص 147).

أيام لم نعرف من الدنيا سوى مرح السرور
وتتبع النحل الأتيق وقطف تيجان الزهور
وتسلق الجبل المكمل بالصنوبر والصخور
.....

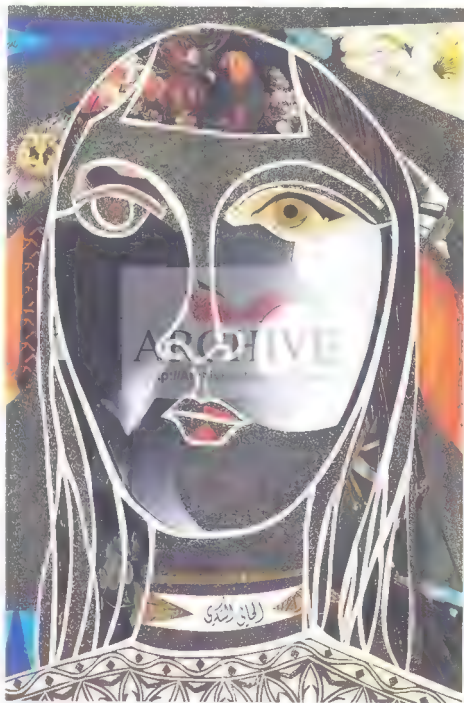
ونظل نعتب بالجليل من الوجود وبالغدير
بالسائل الأعصى، وبالعتوه، والشيخ الكبير
بالقطة البيضاء، بالشاة الوديعا بالحمر
بالعشب، بالفنّ المنور، بالسنايل، بالسفير
بالرمل، بالصخر المحطم، بالجداول، بالغدير

هذا مختزل «الرؤية الشابية» للشعر والشاعر والوجود، فيما نزع. وههنا مركز شعاع بدا مؤثرا في كامل الأثر... حيث اعتمد الشاعر «التعداد» ليجعل من مبدأ «التسمية محرك» «النص الشعري» وينزل الشاعر منزل «سيد الكون» الذي يخلق العالم إذ يسمى أشياء ويعدد أسماء !

ضمن هذه الوجهة في الفهم يمكن أن نخرج رباعية الما / النار / والهواء / والتراب / التي تبدو حاضرة ملحاحا في العديد من المواطن، ومنها تتفرع مسألة «النعيم والجحيم» التي تمثل الهاجس القار لدى الشاعر ومحور الرؤية الشابية بلا منازع.

تجربة الشابي ومشروعه الشعري أوسع من أن يُلخّص في بردة الرومنطيقية. إننا إذا عود إلى وظيفة الشعر والشاعر حيث يضحى القول صتوا «للشعيرة»، وما الشعيرة إلا محاكاة لبدء الوجود ساعة كان الكون صامتا أخرس يحيا صممه الأبدى الأول.

«فكل ما هبّ وما دبّ» «يحيا بقلب الشاعر»، حيث تتحرر الأشياء، والكائنات من صمتها، أو قل حيث تتخطى جمودها حين تبعث التسمية فيها الحياة.





الحياة» وأوسع من تجربته النثرية أيضاً، توق يتعاقد فيه مطلق الاحساس بالحياة بطلق الرغبة في تشويش مستقرها قصد إعادة سبكه وترتيبه.

تلك سبيل الشابي في «مداقة الموت والعدم والقناء» وهذه أيضاً من المفاهيم الحاضرة في شعره التي يمكن أن يناط النظر فيها وتدبرها بجوهر «الرؤية» المنثقة من الأبيات القليلة التي نقترح وجوب العود إليها والتأني لديها لدراسة مولدات المبنى وحوامل المعنى في شعر أبي القاسم الشابي.

أبيات قليلة إذن في شعر الشابي يمكن أن نقول - متى أحكمنا حنكاً - الرحم المولد للتجربة والمعاناة ضمن فضاء يتكافأ فيه المجنى والمعنى عبر قنينة التعداد - التي تعتمد حرف العطف - ومبدأ التسمية... حتى ليخيل إلى الدارس انه قد ظفر «ببيت القصيد» أو فلنقل «بأبيات القصيد» التي يمكن أن توقفنا على أهم مولدات الشعر لدى الشابي... تلك التي تهدو موطن التقاء لذات الشاعر وجوهر الشعر ومعنى الوجود.

فإذا ما سلمنا بأن الشعر ليس مجرد محاكاة للوجود إنما هو خلق لوجود مواز آخر مغاير - أصلاً - للكائن، انتبهنا إلى أنّ «الرؤية الشابية» تقوم على توق أوسع من «أغاني

الشابي و «أبو لؤ»

د. جعفر ماجد

متى عرف الشابي أبو لؤ وكيف تعاضل معها ؟

نرى الشابي يتحدث لأول مرة عن هذه المجلة في رسالته إلى محمد الحليوي بتاريخ 19 فيفري 1933 أي بعد صدور ستة أعداد منها فيقول لصديقه إنه اشترى جميع أعدادها وطالع بعضها، ويفهم من كلامه أنها أرسلت تطلب من الحليوي أن ينشر فيها ولم يذكر أنه اتصل بطلب مماثل، ثم تعلم بعد مدة أن علاقته بأبولو قد تطورت إذ وجه إليها قصيدتين ومعلوم اشتراك وطلب من صاحبها أن يوجه إليه الأعداد الأولى إلا أن أباشادي يرد عليه معلوم الاشتراك ويكتب إليه بأن المجلة ستوجه إليه كهدية، ويبحث إليه مع الرسالة بورقة طلب العضوية بطلب منه تعميمها لينضم إلى الجمعية، وينسخة من ديوانه «أشعة وظلال» وبالأعداد الأولى من المجلة، «وقد ضمن رسالته-يقول الشابي ما سمحت به نفسه من ثناء وإعجاب». إلا أن الشابي رغم مشاركته صديقه الحليوي إعجابه بما صدر من أبو لؤ فإنه يجد صاحبها متسامحا في اختيار ما يرد عليه بنشره بعض الأشعار السخيفة المجتذلة في روحها أو أسلوبها، ويشتم أن تفتح أعمدها «لعظما» مصر كالعقاد والمازني وطه حسين ومن لف لفهم «لأن الطبقة التي تحررها» وخصوصا من الناحية الثرية، ليست من القوة في شيء».

وهو رغم ذلك يفضل «أبو لؤ» على «السياسة» الأسبوعية التي يرغب الحليوي في مكانتها لأنه يعتقد أن أبوللو «خلقت لخدمة الأدب العربي بقطع النظر عن الفروق

أعلنت المجلة منذ العدد الأول أن ظهورها استجابة لحاجة النهوض بالشعر العربي وخدمة رجاله والدفاع عن كرامتهم وقد نص دستور الجمعية على ذلك وأكد بصريح العبارة على ترقية مستوى الشعراء أدبيا واجتماعيا وكذلك ماديا. وانعقد أول اجتماع للجمعية في 10 أكتوبر 1932 برئاسة أحمد شوقي، في بيته «كرمة ابن هاني»، إلا أن العدد الأول من المجلة صدر في سبتمبر 1932 وأعلن عن ميلاد الجمعية.

وتوفي شوقي بعد الاجتماع بأربعة أيام فتولى رئاستها خليل مطران إلا أن كل الناس كانوا يعلمون أن الرجل الذي يقف وراء هذا المشروع الأدبي هو الدكتور أحمد زكي أبو شادي. ويمكن اعتبار عدد ديسمبر 1932 (وهو العدد الرابع الخاص بشوقي) حنا فاصلا بين عهد التردد والتذبذب والانطلاقة الحقيقية نحو أجواء التجديد التي بشر بها دستور الجمعية، بعيدا عن وصاية القديما.

أول قصيدة نشرها الشابي في أبو لؤ كانت : (صلوات في هيكل الحب) ظهرت في العدد الثامن المجلد الأول (أبريل 1933) وقد جاءت في مكان مرموق إذ وضعت مباشرة بعد الافتتاحية مرفقة بصورة صاحبها وعليها إهداءها إليها إلى المجلة.

وتحت القصيدة إلى جانب اسم الشاعر : (تودر الجريد تونس) بالذال التي تتحول في النطق المصري إلى زاي وهو الكتابة الصحيحة لاسم مدينة الشاعر. كما نشرت له في نفس العدد قصيدة أخرى بعنوان : «السعادة».



إلى طهارة العلم (محمّد بن مفتح)



حسين بن علي

زيادة الحياة أصب - لغزوقي

تكملة إلى الذكر... وأنى... انعام... من البعد...

قالشابي لا يشكو مركب نقص إزاء هذه المجلة وجماعتها وهو يعتقد أن التونسيين قادرون لو عزموا أن يحققوا نجاحا أدبيا كبيرا لبلادهم بدليل ملاحظته الملحقة بإحدى رسائله إلى الحلوي. وقد جاء فيها : (كان مجموع دراستيك وقصائدي الموجه إلى «أبو لؤ» طرعا ضخما يستطيع وحده أن يقوم بعبء مجلة شهرية !! ولهذا فإنني أعتقد أنه لو يوفق عزمان قويان إلى التآلف لاستطاعا أن يخرجنا إلى العالم العربي مجلة شهرية قيمة تجعل لتونس الحقيبة مكان رفيعا في عالم الأدب الحي. ولعل الزمان يسمح بذلك يوما ! ومن يدري !

والآن كيف كانت مسيرة الشابي مع أبو لؤ ؟

نشر الشابي في أبو لؤ ثماني عشرة قصيدة على النحو التالي :

1- العدد الثامن (أبريل 1933) :

(1) صلوات في هيكल الحب ص : 848.

(2) السعادة ص : 868.

(3) حب في هيكل الحب ص : 868. هي الأولى في باب شعر الحب قبل أبيه كامل عيد السلام والهمشري والمهدي مصطفى. وترتيب «السعادة» هو الرابع في باب الشعر الفلسفي بعد حسن كامل الصيرفي ومحمد برهام وسيد إبراهيم.

- في العدد التاسع (مايو 1933) :

(1) الأشواق النائية ص : 1020.

وترتيبها الخامسة في باب «الشعر الفلسفي» بعد حسن كامل الصيرفي ومحمود غنيم ومحمد الغنيمي التفتازاني.

(2) اللجنة الضائعة ص : 1022.

وترتيبها الأولى في باب «الشعر الوجداني» قبل محمود أحمد البطاح وقايد العمروسي ومحمود حسن إسماعيل وصالح جودت.

- في العدد العاشر (يونية 1933) :

(1) أنا أبكيك للحب ص : 1144.

الوطنية والسياسية من ناحية» ولأنه يرى أن «جماعتها أقل فرعونية وأدمت أخلاقا من جماعة السياسة الذين على رأسهم هيكل أول داع للفرعونية ومشيدها». فجماعة أبو لؤ ما زالوا شيئا لم يملكهم بعد غرور الشهرة، ولذلك يحاول من جهته أن يقنع الحلوي بالعدول عن السياسة الأسبوعية ويعرض عليه وساطته للتعريف به لدى جماعة أبو لؤ وهو يزيد في تشجيع صاحبه بالتأكيد على أن أبحاثه تفوق ما نشرته المجلة ويوعز إليه بالكتابة عن الأدب الفرنسي لأن أبا شادي يرغب في ذلك منه وهو لا يعلم أنه لا يحسن الفرنسية ويبدو أن الحلوي لم يقتنع في البداية وفصل النشر بالسياسة الأسبوعية التي تفتح صدرا للمقالات المطلوبة، على عكس أبو لؤ ثم عمل برأي الشابي ووعده بأن يوجه إليه ثلاث مقالات وقصيدة يرسل هو منها للمجلة ما يراه صالحا.

وبالفعل فإننا نجد في عدد يونيه (جوان) 1933 (العدد العاشر، شعر الحلوي بعنوان : «شكر» في صفحة 868 عن «ابن رشيق» وفي عدد يناير 1934 مقالا عن «الرومانسية» أي نرومنسية في الأدب الفرنسي مرفوع بصيغة نونية في لغة التونسي (المجبة والشاشية) وفي عدد فبراير 1934 مقالا آخر عن الشاعر الفرنسي لاهرتين كواحد من زعماء الرومانتيسم. معنى ذلك أن وساطة الشابي قد أثرت بل إنشأ لا نشك أنه هو الذي فتح طريق «أبو لؤ» أمام كاتبين تونسيين آخرين هما زين العابدين السنوسي الذي نقد في عدد ديسمبر 1933 مقال الحلوي عن ابن رشيق ومحمد البشروش الذي نشر في عدد سبتمبر 1934 فصلا عن «عمر الحيام» بتوقيع : محمد عبد الحلاق.

فعل الشابي ذلك بهمة عالية وأريحية كبيرة لغاية واحدة عبر عنها بوضوح وهي : خدمة الأدب التونسي إذ كتب للحلوي يقول :

(لا زلت أنتظر رسالتك في شأن أبو لؤ، إننا نريد أن نرفع من شأن تونس بما لنا من حول وقوة، فكن ثابت العزم قويا على الأثام).

ثم :

(1) إلى طفلة العالم ص : 810.

وترتيبها الثالثة في «شعر الوطنية والاجتماع بعد خليل مطران وإبراهيم ناجي بقصيدتين شارك بهما في تكريم زكي مبارك مسرح الحمراء» بمناسبة صدور كتابه : «النثر الفني في القرن الرابع»

(2) الإيمان بالحياة ص : 846.

وترتيبها الثانية في «الشعر الوجداني» بعد حسين عفيف وهي القصيدة التي رثى بها أباه

(3) نشيد الجبار ص : 847.

جاءت مباشرة بعد القصيدة السابقة وهنا توقف إنتاج الشابي في أبو لؤ وكأن «نشيد الجبار» كانت قصيدة الوداع الأخير. إذا إنتاج غزير في مدة قصيرة من أبريل 1933 إلى مارس 1934 (أي حوالي سنة)، في أغلب الأوقات بمعدل قصيدتين في العدد، باستثناء عدد مارس 1934 نشرت فيه قصيدة واحدة يمكن عدد مايو 1934 نشرت فيه ثلاث قصائد وعدد يونيو 1934 أربع قصائد

من هذه القصائد التي ظهرت بأبو لؤ واحدة منها فقط أعطاها الشابي لمجلة العالم الأدبي التونسية هي (في ظل وادي الموت)، وقد كان الشابي أميناً فذكر لصاحب أبو لؤ «أنها نشرت من قبل ليكون على بينة».

هذا دليل واضح على أن الشابي كان شاعراً ناضجاً لما راسل مجلة أبي شادي، فهل يجوز للنقاد رجاء النقاش القول إنه كان شاعراً مهلاً تنكر له شعبه حتى جاء الإنقاذ من مصر في سياق حديثه عنه بمناسبة استشهاده الرئيس حسني مبارك في مؤتمر السلام بالقاهرة ببيتيه الشهيرين :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بد لليل أن يتجلى

ولا بد للقيد أن ينكسر

وترتيبها الخامسة في باب «شعر الحب» بعد إبراهيم ناجي والهمشري ورمزي مفتاح وإبراهيم ناجي من جديد.

(2) الأيد الصغير ص : 1146.

وترتيبها الأولى في «الشعر الوجداني» قبل : المهدي مصطفى ومحمد فريد عبد القادر وعبد الغني الكتبي ومحمد مصطفى الماحي.

* هنا ينتهي المجلد الأول

- في العدد الأول من المجلد الثاني (سبتمبر 1933) :

(1) قلب الأم ص : 19.

وترتيبها الثانية في «الشعر الوجداني» بعد سيد إبراهيم.

(2) في ظل وادي الموت ص : 72.

وترتيبها الثانية في «الشعر الفلسفي» بعد : محمود عبد الرحمان قراعة وقبل المهدي مصطفى.

- في العدد الخامس من المجلد الثاني (يناير 1934) :

(1) الصباح الجديد ص : 388.

وترتيبها الأولى في «شعر لوحدي» الذي لا يشمل إلا على قصيدتين لنفس الشاعر.

(2) ألحاني السكري ص : 390.

تأتي مباشرة بعد الأولى

- في العدد السادس من المجلد الثاني (فبراير 1934) :

(1) الناس ص : 481.

وهي الأولى في باب «الشعر الفلسفي» قبل : الشابي في قصائد أخرى وإلياس قنصل وطاهر محمد أبو قاشا.

(2) الرواية الغريبة.

(3) أيتها الحاملة بين العواصف.

(4) صوت من السماء.

وكلها منشورة تباعاً قبل الشاعرين الآخرين.

- في العدد السابع من المجلد الثاني (مارس 1934) :

من أغاني الرعاة ص : 608.

وترتيبها الأولى في «وحي الطبيعة» قبل السيد عطية شرارة ورياض معلوف.



غلاف كتاب إرادة الحياة (صبا - بغداد)



فالسبب في ذلك أن أبو لؤ مجلة متخصصة في الشعر وقد رأينا أنها تنشر ثلاث وأربع قصائد للشاعر الواحد في نفس العدد، وهذا لا يعني أن المجلة التونسية رغبت عنه وزهدت في إنتاجه كما قد يعني من ناحية أخرى أن الشاعر ربما (وصل إلينا من أخبار توزر أن علماء هذا البلد وأدب» قد أقاموا حفلة تكريم لابن بلدتهم التابعة أبي القاسم الشابي، وذلك بمناسبة تأليفه وطبعه كتاب «الحيال الشعري عند العرب». وقد كان هذا الاحتفال من أكبر المظاهر الأدبية بتلك الجهة، حيث أقبل عليه شيوخ العلم وأعيان الأدباء، واتخذوها فرصة لتبادل الآراء عن الحالة التي بلغها (الجريد) اليوم وعن المستوى الثقافي في العالم الشرقي عموما.

وكان الاحتفال تحت إشراف الشيخ إبراهيم بورقعة الذي أعد له مكانا رحبا وبذل كل مجهود في تنظيمه (١)، وقد كان أبو لؤ وسط لحسم محفوف بظرات الإحلال والإكبار لتبؤه، وألقيت عدة خطب وقصائد في الموضوع نخص بالذكر منها قصيد الأستاذ: محمد بن العربي، وحظت الشيخ

بالحفا للوزن في استعراض الحالة الأدبية اليوم. واقترح الناقد إبراهيم في خطابه (تأسيس ناد أدبي بتوزر. وختم الاحتفال الشيق بالمربطات اللذيذة وأحاديث الصفا).

لا أستطيع أن أحدد مصداقية الخبر، والعهد على من نقل، إلا أن النص تضمن عبارات هامة تدل على تقدير صاحب الجريدة على الأقل، وهو من الشعراء، لصاحب المحاضرة الخطيرة المثيرة في ذلك العصر بالذات :

(وقد كان أبو القاسم وسط الجميع محفوقا بنظرات الإجلال والإكبار . لنبعد...)

ولا ينبغي أن نغفل الشابي فنقول إنه زهد في مجلة «العالم الأدبي» حين إكتشف «أبو لؤ» فما هو يكتب عنها قائلا :

(ماذا أحذرك عن العالم أولا والعالم الأدبي ثانيا لقد أحدثت من الرجة في الخارج ما أحدثت، وغيرت نظرة الشرقيين

للجواب علي هذا السؤال، لا بد من إلقاء نظرة على مسيرة الشابي قبل «أبو لؤ».

نستطيع أن نجزم أن عقيدة الشابي المبكرة، اكتشفها التونسيون واعترف بها التونسيون قبل غيرهم وقبل أن ينشر الشابي بأبولو التي كان لها فضل لا ينكر في شهرته بالشرق فالأديب والصحافي زين العابدين السنوسي الذي كانت له مجلة كبيرة راقية هي «العالم الأدبي» سبق له أن أدرج الشابي في كتابه (الأدب التونسي في القرن الرابع عشر) وهي أنتولوجيا تونسية نشرت سنة 1927 أي ست سنوات قبل اتصال الشابي بأبولو وضمت قصائد لشعراء الشعراء، وكتب عن الشابي منها مواهبه ونزغته التجديدية.

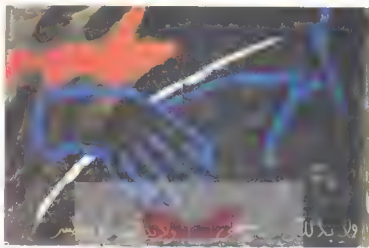
(أما صاحبنا فقد امتلك ناصية الحيال والمواضيع المناسبة لروح العصر دون أن تملكه اللهجة الأجنبية أو تفسد عليه الطائفة الغربية ذوقه الغنائي وروحه التي لما نزعته إلى الحرية من قيود الآباء لم تستبدلها بالاستعباد، فخصب لأغراب الأبعدين).

وزين العابدين هو لذي نشر له محاضرة خطرة: أحال الشعري عند العرب) بمطبعته الخاصة، مطبعة العرب سنة 1930 ونوه به في كلمة التقديم رغم احتلاقه معه في الرأي ذاكرًا أنه هو الذي قدمه إلى الجمهور الغفير وكان ممن صفقوا لأكثر مقدمات المحاضرة «والمعجبين بدعائمتها ولقتها الشعرية الصريحة».

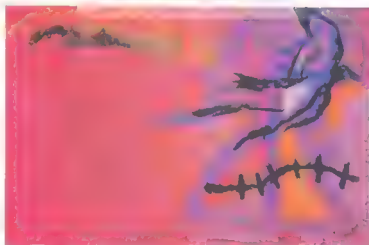
ولما أنشأ السنوسي في بداية الثلاثينات مجلته الكبرى (العالم الأدبي) احتفى فيها بالشابي احتفاء كبيرا فكان له فيها القدح المملئ إذ نشرت له في حياته إثنتي عشرة قصيدة وثلاث قطع منشورة ولاتحدثت عما فعلته بعد موته حتى لا يقال إن الموت والشهرة بالشرق هما السبب في ذلك. والواقع أن التونسيين لم ينتظروا موت الشابي ليكرموه ويحيوا ذكراه وينظموا فيه المظولات. جاء في مجلة «العالم» لسعيد أبي

بكر في عددها الأول في ص : 19 ما يلي :

وإذا نشرت له أبو لؤ أكثر مما نشرت له (العالم الأدبي)



ARCHIVE



شابي / ضياء الزراوي

المصادر

- محمد الحليوي : رسائل الشابي تونس 1966.
- أبو القاسم الشابي : ديوان أغاني الحياة
- مجلة أبو لؤ
- عبد العزيز الدسوقي : جماعة أبو لؤ 1981.

التي يعجبك جمالها ولكن لا تستفرك أنوثتها القاهرة
وسحرها الغالب ولعلك لو رضت نفسك على تلاوة شعره
لأدركت منه ما أدركت، ذلك مجمل رأيي في الرجل وإنك
لتدرك بالبداهة أنه لا يمكنني أن أقول هذا القول وبهاته
الطريقة في مقدمة تكتب لديوانه).

فالشابي كما نرى كان ناضجا تمام النضج حين راسل « أبو
لؤ » وكان مدركا لقيسته بين جماعته، وإذا نشرت له أول
قصيدة بهذه المجلة قبل وفاته بعام وخمسة أشهر تقريبا،
فهبل يمكن القول إن « أبو لؤ » هي التي أنقذته من القين
والتهميش ؟ هل يخفى على الناقد رجاء النقاش أن شكوى
الشابي لم تكن إلا حيرة رومسية وشكلا من أشكال التعبير
عن الثورة والتمرد كما فعل غيره من أصحاب هذا الاتجاه في
العرب وغير العرب. لا بد أن نصدق اليوم بحقيقة هي أن
الشابي لم يضطهد في بلاده كما اضطهد صديقه الطاهر
الحداد صغر قاسم أمين وأكثر- في الدعوة إلى تحرير المرأة،
وإذا كان له أعداء ومخالفون في شمس سلم من ذلك فدينا
وحيث. لا بد لي أن أسجل في هذه الذكرى ما كان سجلي به
الشابي من أخلاق عالية جعلته يبحث جاهدا عن منشور لهم
بأبو لؤ خدمة لبلاده لأنه كان يؤمن أنه رجل ذو رسالة. فما
أحلى قوله :

(إن تونس لفي حاجة إلى أن ترفع رأسها عاليا حتى
تشاهد أنوار السماء وشموسها وحتى تقبل شفتيها أضواء
النجوم). وما أعظم قوله :

(إنه لا يحزنني شيء في هذه الدنيا أكثر مما يحزنني
التفكير في أنني أموت قبل أن أؤذي رسالة الدنيا التي أحسن
أنني لم أخلق لغيرها في هذا العالم).

فما أخرى بمثابة هذا العصر أن يتشبهوا بالشابي في علو
هيمته ونيل رسالته وحب لبلاده وأبنائه شعبه، لا أن تتنازعهم
الأهواء ويغزو شملهم التباغض والتحاسد فيتفرقوا بددا وهم
في جهلهم بعمهون.
رحم الله أبا القاسم !

أبو القاسم الشابي ناقدا

نزيه أبو نضال - الأردن

عمان، ونحن نشهد مع الشابي للحرية وللشعب وضد ظغمة العالم : «إذا الشعب يوما..(1)» و «خلقت طليفا كطيف النسيم..» و «سأعيش رغم الداء والأعداء». وكبرنا ونحن عبي معه : «أقبل الصبح يغني للحياة الناعسة» و «أسكني شجون/مات عهد النواح وزمان الجنون». وكان آخرون معنا وقبلنا ويعيدنا بنشدون مع الشابي في بغداد وصنعاء والمخروط و...
«شعر الشعب» أو «م برددون م غننه سعد محمد وحليم برومي»... «مجدد» نزيدي في دمشق وسرويت والقهرة والجزائر...
لقد «ظل الشابي وسبقني واحدا من دعائم وحدة الأمة الروحية والثقافية... هو يغني لها وهي تتوحد به ومعه».

* * *

لقد توصل الشابي الى هذه المكانة القومية والتاريخية المتقدمة لأنه امتلك خاصتي متلازمتين.

الأولى : موهبة إبداعية استثنائية.

الثانية : روح نقدية ثورية لا تسامح، وتأبى ان ترهن نفسها للراهن أو للماضي سواء كان هذا الارتهاق نص أو حاكم، أو لثقافة سائدة، أريد لها ان تشكل «تابو» مقدس يحجر على الفكر وتحول بينه وبين حرية التحليق وال الطيران.

إن روح الشابي النقدية الثورية رفضت ان ترتين إلى السائد لأنها راهنت على المستقبل بكل ما تملك، حتى بحياتها. ذلك أن الشابي كان يعلم جيدا حجم الأخطار التي قد يتعرض لها عن يسميهم الرجعيين والسلفيين، بسبب الآراء

سألت نفسي وأنا أتصفح محاور هذه الندوة المقامة بمناسبة ستينية الشابي : عن أي جانب من جوانب الشابي المتعددة أتحدث؟

ومن أي زاوية سأتناول هذه العبقرية العربية المبدعة؟ ثم هل غادر النقاد والكتاب من مترد لم يتطرق إليه البحث، في كتابات شابي. خلال هذا الزمن السبعين؟

إن بين يدينا مئات لدراسات والمقالات وعشرات الكتب وأطروحات لمحتسرة والدكتوراة، فمما سأتطرق اليه في هذه الندوة؟

ويجيء الجواب في رحم السؤال : إن هذه العبقرية العربية المبدعة التي نحتفل بستينيتها اليوم في تونس، وسنحتفل بها بعد أيام في المغرب، وستجدد ذكرها عبر العديد من المقالات، على امتداد مساحة الصحافة الأدبية العربية، نقول : إن هذه العبقرية المبدعة التي تفرض وجودها على حياتنا الأدبية والثقافية، بعد مرور ستين عاما على رحيل صاحبها، تمتلك سمة الأدب الخالد الذي تقرأه الأجيال المتعاقبة، ويجد فيه كل جيل إبداعا فنيا مثيرا وعميقا، لا يجهد لدى الكثيرين من ادباء جيله نفسه.. ولهذا بالضبط يظل المتنبى حيا بيننا، ويبقى موضوعا لدراسات لا تنتهي، ولهذا ايضا سيظل الشابي حيا بيننا لأجيال عديدة قادمة، وسيكشف الباحثون والنقاد في عالمه الإبداعي سابع جديدة لا تنضب.

لقد صحنوا على الدنيا ونحن تلاميذ صغار في مدارس

أنا سنركز هنا على الجانب الأدبي والشعري خصوصاً، نظراً لتأثير ذلك على إبداعه الفني.

ما هو الشعر؟ من هو الشاعر؟

يحدد الشابي ثلاثة مستويات في النظر إلى الأشياء :

- نظرة الناس العاديين الذين يملكون إحساساً متوازياً تجاه الأوصاف المادية «الملقاة أمام كل رائع وغاد».

- ويتميز عن هؤلاء (الشعراء) الذين يعبرون عن هذه الأشياء برصانة التعبير وجمال الديباجة وخلاصة الأسلوب.

- ولكن هذا المستوى الثاني، كما يقول الشابي، ليس هو الشعر الحقيقي ولا هذه هي وظيفته، ولو كان الأمر كذلك إذن :

«يا خيبة الشعر وبيا سخط الحياة» (3) إذن ما هو الشعر الحقيقي ومن هو الشاعر؟

أبو القاسم الشابي عند هذا المستوى الثالث المطلوب لا يحدد أو يفصل وإنما هو مجرد ويحلق :

«الشاعر رسول الحياة لأنبائها الضائعين بين مسالك

الدم» (4).

والإلهام والشوف إلى المستقبل والنظر إلى صميم الأشياء، ولباب الحقائق، وهو التعبير عن المعاني، نصيحة القارئ (5).

والفن هو الذي يقرأه المرء «وهو خاشع. ويسمعه وهو يصيح بكل ما في روحه من شوق. وبكل ما في قلبه من شغف. كأنه يستمع إلى الوحي من لسان القدر الأزلية، ذلك الفن الساوي الذي يُشعر حين قراءته باتساع أفق الحياة في نفسه، وبانفتاح رقعة الإحساس في قلبه، حتى ليكاد يسمع هدير العواطف بين جنبيه، وخرير المياه في عروق الكون» (6).

هذه السمات الفنية كما يقول الشابي، ليست موجودة في الغالبية الساحقة من إبداعنا العربي القديم، ومثل هذا الإبداع الفقير وإن لاسم أذواق الاجتداد والعصور الماضية فإنه لم يعد، كما يقول، «ملائماً لروحنا الحاضرة» ولهذا فقد «أصبحتنا نتطلب أدباً جديداً نضيق به في أعماقنا من حياة وأمل وشعور، نقرأه فنتمثل فيه خفقات قلوبنا وخطرات

الجريئة التي كان يطلقها. وبالفعل فقد أثار كتابه «الخيال الشعري عند العرب» (2) ضجة كبرى واستهدف الشاعر بسببه حملة صحفية عنيفة كما ذكر محمد الأمين الشابي في ترجمته حياة الشاعر.

حدد الشابي في العديد من كتاباته، وخاصة في كتابه «الخيال الشعري...»، بصورة حاسمة لا تقبل اللبس، فهمه الخاص والتميز لطبيعة الشعر ودور الشاعر، وتناول بنظرات نقدية متقدمة، بل ومتطرفة أحياناً، العديد من رموز الشعر العربي من البحتري والمعري إلى أحمد زكي أبو شادي وجبران، ومن «ابن زريق» و«امرؤ القيس» وإلى «إسيان» ولأمرئين وجوته.

ومعزل عن سوية آراء الشابي النقدية وسلاماتها المنهجية وبغض النظر عن الملاحظات التي يمكن أن تسجل ضدها بسهولة، إلا أنها عبرت عن حقيقتين هامتين :

الأولى : أن الشابي كان يمثلك نفسه : «سعد وآراء، سديدة وحريته ودعاه في العديد من النسخ» هو ثم جد. بعد العشرين من عمره، وهذا هو عمره بالقطر لأن وضع كتابه النقدي «الخيال الشعري...». ويتضمن القدر هنا كذلك ملاحظة الشرط الثقافي السائد، والبالغ الفقر والتخلف في عشرينات هذا القرن، وحيث كان الشاب الزيتوني الصغير أبو القاسم، وهو في قرينه البعيدة يجد صعوبة بالغة في الحصول على كتاب جديد للمعاد أو على ترجمة عربية لأثر أجنبي.

الثانية : أن الشابي في تحديداته الأدبية وملاحظاته النقدية قد وضع لشعره، هو شروطاً، كان من الصعب عليه بعدها أن يتجاوزها أو أن يهبط دون ذراها السامقة. ولعل هذه هي الجدوى الكبرى لإسهامات الشابي النقدية.

إن الحديث عن «أبو القاسم الشابي ناقداً» ينطلق هنا من المعنى الواسع لمفهوم النقد أي جملة الآراء والأحكام والملاحظات والنظرات النقدية التي حملها الشابي تجاه القضايا الثقافية والأدبية والاجتماعية والسياسية، وشكلت مجموعها موقفاً نقدياً ثورياً منحاذاً إلى الحياة والمستقبل غير

أرواحنا وهجسات أمانيتنا وأحلامنا» (7). في كتابات الشابي المختلفة يلمس الباحث جملة من الشروط الفنية التي لا بد من توفرها في المبدع منها :

التجاوز

إن الشابي وهو يسلط سهامه النقدية على تراثنا الأدبي العربي لا ينطلق من موقع متغرب وإن كان معجباً بآداب الغرب وثقافته، ولكنه يحرض على ضرورة التخلص من نظرة «التقديس والعبادة والتقليد» لتراثنا الأدبي، إلى آفاق التجاوز التي تفرضها شروط الحياة ومتطلبات العصر.. ذلك أن «من يتطلب الحياة فليتعبد غده الذي في قلب الحياة.. أما أن يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت» (8).

ويرى الشابي أن فعل التعريض الذي يمارسه، وإحساس الناس بما ينقصهم سيشكل دافعاً لهم للبحث عن الكمال فنحن «إن شعرنا بفقرنا وعراننا تحررت فينا عوامل العزة الإنسانية فطفقت نعمل بعزم وقوة مستمرة بهدوء العارية ونطعم به أرواحنا الجائعة، بهدوء حركة بالفسا ونستخرجها بأيدينا من مصانع الحياة» (9). وإذا ما استلكت المبدع روح التجاوز الخلاقة فسيكون بالتالي قادراً على الارتقاء بفنه من المستوى المادي والعادي «ليتغنى بمحاسن الكون ومفاتيح الوجود، ويشبب بهمال الطبيعة وسحر الريح» (10). ومثل هذا النوع من الشعر هو «الذي يشتعل خيالاً وحساً ويأثقل جمالاً ولنا والذي تحس النفس من ورائه بنشوة الشعر» (11).

وحين يحاول الشابي أن يكون أكثر دقة في تحديد ماهية الشعر ومقاييسه الصحيحة، كما فعل في مقالته عن «الشعر» فإنه لا يعتمد كثيراً عن الأوصاف التجريدية والعامية. يقول : الشعر «تصوير وتعبير»، تصوير لاهاته الحياة التي تمر حولك بمختلف تحولاتها «وتعبير عن تلك الصورة بأسلوب فني جميل ملؤه القوة والحياة» (12).

ولكن كيف يمكن أن نميز بين مستويات الشعر؟ يجيب

الشابي إن الشعر العظيم حين يقرأه الناس يعلمون «أنه قطعة من روح الشاعر، وعين من عواطفه، أو قطعة حية من فؤاد الحياة» (13).

ولكي يوضح الشابي فكرته هذه فإنه يطلب من قارئ الشعر أن يسأل نفسه : «هل أنك تقرأ مثلاً أعلى من الشعر الانساني، الذي يكاد يسمو إلى درجة الوحي والإلهام؟ أو أنك تقرأ مثلاً دون ذلك.. ولكي تدرك هاته الحقيقة، فانظر هل هو من ذلك النوع الذي يوسع أفق الحياة في نفسك ويجعلها تحس بتيارات الوجود أكثر مما كانت تحس، وتدرك من معانيه وأصواته أكثر مما ألقت أن تدرك وينسبك وجودك الانساني حيناً، لتستغرق في عالم الجمال المطلق، الذي يخلقه الشاعر حوالبك، ويسمح منه على نفسك، أقول «أنظر، فإن كان من هذا النوع فاسم أنك تقرأ شعراً إلهياً لا تجود الحياة مثله كثيراً، وإلا فاعلم أنك تقرأ مثلاً دون ذلك» (14).

لاحظوا كيف أن الشابي وهو يسعى جهده لتحديد ماهية شعر وروحه الأساسية فإنه يظل مستغرق في تجريدات سامية عن الوعي : «لهم وتيارات الوجود وعالم الجمال المطلق

إن الشعر نفسه يحمل في أحد جوانبه الأساسية بالتأكيد سمة التجريد والتعميم، ولكن الشابي يدفع هذه السمة إلى نهاياتها القصوى باعتبار ذلك هو الشعر كله أو هكذا يجب أن يكون. فالبدعون «لا يصورون عادات العصر المتغيرة المتحولة، بل عادات الحياة الخالدة على الدهر» وهم لا يصفون أحداث الوعظ «بل أحداث نفس الانسان لثائه في بقاء الزمان» وهم كذلك «لا يعلنون أسرار المجالس والقصور بل أسرار الأزل والأبد» (15).

ويرى الشابي أن الفن ليس مرآة لعصر الشاعر أو الأديب بل هو مرآة لكل العصور. ولذلك فلا يجوز استبدال «قلب الشاعر» «بروح الموزع» لكي يظل قادراً على التحليق بأجنحة «لا تخفق إلا في نهايات الحياة والموت والخلود» (16).

مباشرة بعملية الابداع ذاتها.

ويلاحظ الشابي أن أكبر الشخصيات في عالم الأدب والفنون هي تلك : « الرؤوس المفكرة التي تعتر بما لها من مواهب وبما عندها من شعور، والتي تشعر أن لها كيانات مستقلة لا يمكن أن يندمج في سواء، وأن لها عزة لا ينهكي أن تهان » (21)، وبهذه الروح فقط يمكن أن تشق لنفسها سبيلاً مبكراً للمجد والحياة..

هكذا كان المتنبي وهكذا كان المعري وبهذا تخطى كل منهما « أعناق الدهور إلى سماء الخلود » (22).

المفرد

إن جملة المعايير والقيم التي يرى الشابي ضرورة توفرها في الأديب المبدع لا بد أن تتوج في النهاية بأن يكون الفنان «حسناً متفرداً لا مقلداً، ولهذا فهو يتسائل باستهجان : « ما هذا التشابه الأليم بينهم في الروح والتمتع والخيال، مالنا نحن فيهم ؟ » تحدث سيم فإذا لكل ملامحه وصدته وسلوكه خاص فيهم . أسسه والحكم عليها وطريقه الفريدة في الانسجام بسطرة . تحدث، ثم نحن معارفهم وروحهم إلى أشعارهم تتلمس تلك الفروق الواضحة.. فإذا ملامح متشابهة وأساليب متقاربة، وأرواح متماثلة كأنها منتسخة من أصل واحد.. ثم يضيف « لو القيت إلى الناقد مجموعة من شعر هؤلاء مجردة من أسمائهم لأعجزه - مهما أجهد نفسه - أن يرد كل شعر إلى قائلة، لأنك لا تجد للواحد منهم أسلوباً ولا روحاً ولا لونا من ألوان الفن والعاطفة والخيال يمتاز به عن غيره » (23).

هذه الملاحظة العميقة التي سجلها الشابي تعكس خضوع أغلبية الأدباء - للنص السائد وغزلهم على منواله، ولهذا اندمج الشابي بثورته العتيقة ضد هذا النص السائد، ودعا إلى ضرورة تجاوزه، بأن يفرد الشاعر ويكون صوت نفسه وصغيراً عن همومه هو وعن قضايا عصره، لا أن يهرن أدبه لثرات قديم، مهما كان عظيماً.

وقبل أن نتوقف عند هذا الحد في تقديم رؤية الشابي لطبيعة الشعر ودور الشاعر نجد من المفيد اقتطاع هذا النص من مقالته « الشعر والشاعر عندنا » الذي يتحصر فيه على عدم وجود « الفنان الذي يكون في روحه شيء من طبع النبوة التي تبصر ما لا يبصره الناس وتشعر بأسمي مما يشعرون.. وعنصر من معنى الألوهية التي تبدر من المادة الصماء حياة ساحرة ». إنه ذلك الذي « يرتفع بقلبه فوق البشر ليتحدث بلغة السماء عن نشوة الروح السكري بسحر الوجود وحيرة الفكر التائه في نواميس العالم » (17). ويضيف « من الشعراء من يعرف كيف يجبل الطين، ولكن ليس فيهم من يعرف كيف ينفخ فيه روح الحياة » (18).

التمرد

إن على المبدع العظيم فوق ما ذكرناه أن يحلّى بروح الثورة والرفض.. ذلك أن أرباب الشخصيات العتيقة الساخطة كما يقول الشابي هم « اللهب المقدس الذي يهيم على طغيان الخطام السحيق، ويستقي ما ترتفع لأفقه » (19). « القانوس السماوي بين ظلمات الحياة » (19).

العزة والاعتد

هذا المبدع الغاضب المتمرد الباحث عن التجاوز لا بد أن يكون أنوماً عزيز النفس، ذلك أن كرامة النفس الانسانية وعزتها هي الذخر الثمين الذي يحتاجه « الأديب والفنان أكثر من كل إنسان. لأنها هي التي تخلق في نفسه تلك العزيمة الاستقلالية المنتجة، تلك النزعة التي تجعله أكثر شعوراً بنفسه واعتزازاً بها مما عداه. وبذلك تكتسب شخصيته الوضوح والجلاء في آثاره، وتتخذ لها مسلكاً خاصاً بين المسالك، ومذهباً لها بين مذاهب الحياة » (20).

وكرامة الأديب الشخصية لا تنفصل عند الشابي عن إحساسه بكرامته الوطنية. إن العزة والاستقلالية والاعتداد بالذات ليست مجرد قيم أخلاقية وسلوكية ولكنها على صلة

على المستوى المعرفي فإن الشابي كما نعلم لم يكن يتقن أية لغة أجنبية وأن محصوله الأدبي في هذا المجال كان معتمداً أساساً على ترجمات محدودة وخاصة من الأدب الفرنسي وأشعار لامارتين، ولذلك فقد كان يشدد كثيراً على صديقه الحلبي بضرورة الاهتمام بالترجمة والتعريف بأدب الغرب (27).

وعلى المستوى المعرفي أيضاً فإن الأحكام التي أصدرها على العرب بالنسبة لانتقاهم إلى التراث الأسطوري ناتج عن عدم الاطلاع، أو ربما لأن اكتشاف الأساطير الدينية العربية، وخاصة في اليمن جاءت لاحقة لكتابات الشابي (28).

أما على المستوى المنهجي، فإن الشابي نظر إلى الشعر معزولاً عن سياقه الاجتماعي والتاريخي، وبأنه مجرد قبة جمالية مطلقة لا علاقة لها بالبيئة وقضايا الناس. وهذا الخلل المنهجي مصدره أساساً الطابع التجريدي والانساني لشعر الرومانسي عموماً (لامارتين، جوتيه، جبران، شاعر... إلخ).

فاستقر هذا الاتجاه السعري الذي حكم مطلقاً على الشعر كله في كل زمان ومكان، ولو أتبع للشابي الاطلاع على الشعر العالمي في أماكن وفترات تاريخية مختلفة، لما طالب امرئ القيس وجميل بثينة والبحراني أن يكون إبداعهم الشعري صورة مقارنة لإبداع لامارتين وجبران.

يبدو واضحاً بالنسبة لنا أن المعيار الشعري لدى الشابي إنما يتمحور حول النموذج الرومانسي اللامرتيني، وما ينبت أو يشتق من هذا النموذج من أحكام نقدية وخاصة في مجال الشعر.

بول فاليري (1871 - 1945) يرى بأن القصيدة يجب أن تكون خالصة نية وشعراً مطلقاً محرواً من الأمزجة الواقعية والشخصية والعاطفية «إن الشعر عند فاليري سحر وقتنة به مجازي وتعويذة... أنه عمل فني مثالي متوحد ومطلق ويمتد خلف الزمن» (29). إن بول فاليري يأخذ الشعر بعيداً عن التاريخ، وهذا بالضبط ما فعله الشابي الذي كتب محتجاً

إن جملة الأحكام والمواقف والآراء النقدية التي أطلقها الشابي/ابن العشرين/في عشرينات هذا القرن/وفي ظل شروط تونس الثقافية آنذاك، تعكس روح شاب شديد الحماس، يتدفق خلف قناعاته إلى أقصى مدى، وتعبير عن رغبة عميقة بضرورة التغيير والتجاوز.

كان الشابي يتمكص في روحه يقين أصحاب الرسالات الكبيرة التي تدعو وتبشر بقيم ومعايير جديدة، في الفن والإبداع، ومثل هذه الرسالة تحتاج، كما يبدو لصاحبها، إلى ضرورة تحطيم أصنام المجاهيلين وقنائلهم وتسفيه معتقداتهم السابقة.

مثل هذا الموقف والسلوك يساوي، في مجال التحريض، محاولة ثني العصا الموجهة إلى الناحية الثانية حتى تستقيم. ينظر الشابي حوله فيرى الشعر وقد كرس «للمدح الكاذب، والثراء المصنوع، والمعاذير، والتهنئات، وهير هذه من أكاذيب الشعر يريد لئس وعذب... إلخ» (30). فإلى مواضع صغيفة مبدولة باردة... (31).

سبب هذا الواقع الثقافي المنطوق كما يرى الشابي هو سيادة روح الاتباع بدلاً من روح الإبداع، فكان لابد من تحطيم هذا المتبوع الذي يكيل الأرواح والأفلام.

أبو القاسم الشابي لم يكن يشعر أنه وحيد في المعركة فقد كان عضواً رائداً وقيادياً في حزب المجددين والرومانسيين العرب داخل تونس وخارجها: «العالم الأدبي/شعراء المهجر «وأبولو» وجماعة «الدبوان»... إلخ.

والنموذج الإبداعي الذي ظل الشابي يناضل لكي يتمثله الشعراء العرب موجود في الأدب الغربي وخاصة الفرنسي، منه وتحميها «لامارتين» (25).

وهو موجود كذلك على المستوى العربي وخاصة «جبران» وهو يقينا موجود في الشابي نفسه.

فلماذا لا تسيّر حركة الشعر العربي وفق هذه النماذج؟ (26). إن الخلل في نظرات الشابي النقدية جاء من مصدرين: خلل معرفي وخلل منهجي.

القصيدة، بل إن الشاعر يعاود مجددا تحسینتها وتجويدها وإحداث تبديلات وتعديلات عليها، والشعراء يتفاوتون في هذا المجال بالطبع فالشابي لا يكتب الشعر على طريقة صاحب الحوليات ليبد بين ربعة مثلا، ولكن الشعر لا يأتيه في المنام، كما فهم البعض، فتكون مهمته أن ينشده عندما يصحو، إلى الناس.

وفي هذا السياق ترى الشابي بوجه نقدا لاذعا للشاعر الكبير أحمد زكي أبو شادي لأنه «متعجل مكشّر لا يصبر على التجويد الذي هو عمل لا بد منه للفنان المتسامي» (32).

ثم إننا نرى الشابي نفسه يعود إلى شعره القديم، حتى ما نشر منه فيوجه له سباطه النقدية. يقول في إحدى رسائله لصديقه الخليوي:

«... أما الآن فإنني أنتخب القصائد التي سانشرها فيه (الديوان) .. وإن قسما كبيرا مما نشر لي لا أريد نشره لأنني أراه لا قيمة له أب في روحه أو في أسلوبه، ولأنني أرى فيه سذاجة ضائعة...» تنضم لها الآن وأعجب لنفسى كيف صولت لي نشره في جيبه» (33).

إذا حاولنا أن نجد صيغة لعلاقة طردية بين تراكم الخبرة والعمر وبين الانتاج الفكري أو الإبداع الفني فلا شك أن مثل هذه العلاقة ستكون أكبر وأوضح بكثير في مجال الفكر إذا ما قيس بمجال الفن أو الشعر.

فإذا كان الشابي ابن الرابعة والعشرين يرى في بعض شعره السابق سذاجة أطفال فيمتنع عن نشره، في ديوانه، فإن العمر لو امتد به فإننا على يقين بأنه سيتراجع عن العديد من أحكامه النقدية ذات الطابع الإطلاقي والحاسم.. ذلك أن الشابي ظل دائما وفيها وأميننا لقناعاته. ولكن الموت أبى إلا أن يختطف هذه الزهرة العبقريّة قبل أن تغطي كل ما لديها، وما كان لديها الكثير الكثير، فقد كانت المقدمات الرائعة شعرا ونقدا هي البشارة التي قاوت الاكتمال شعرا ولم تكتمل نقدا.

«.. أصبح الشاعر صحافيا ينظم في أحداث عصره ومشاكل يومه، حتى لقد نظموا في أزمنة المعاش وغيرها من توافه الذنب ومحقرات الامور» (30).

ومقابل دور الصحفي هذا يرى الشابي أولئك الشعراء العالميين الذين «يرتفعون بأرواحهم إلى آفاق فسيحة أرحب وأسمى من سماء البيئة المحدودة، متغزلين بدمية غريبة رائعة لم تخلقها الحياة إلا في أعماق قلوبهم الملأى ببهاء الكون. ومثل الحياة العليا..

وأولئك الموهوبين الذين يسبقون عصورهم، فيفتنون أشهى أغاني الجمال وأعذب أناشيد القلب البشري لأجيال لم تخلق بعد» (31).

قلنا إن الجدوى الحقيقية في منظومة الشابي النقدية هي في حجم تأثيرها على إبداع الشاعر نفسه، ولا شك أن جملة الآراء والمعتقدات الفنية التي طرحها ابن العشرين، بحساس شديد في كتاباته أو محاضراته حول «الجمال الشعري..» ستظل حاضرة في ذهن الشابي ووجدانه خوفا من قضاياه اللاحقة، لتشكل رقابة نقدية لا تساهم حتى في خلقه الإبداع معها.

فاللحظة الشعرية، كما نراها، ليست قبضا رانيا ولا هي حريق مفاجئ تشعله جنيات الشعر أو شياطين عقر. إنها لحظة إشراق تختزل جملة المحصلات الذهنية والنفسية/ المعرفية والعاطفية لتضع الشاعر على أبواب القصيدة عندما يحركه مشهد أو حادثة، وربما ذكرى... الخ... غير أن هذه اللحظة الشعرية حين تبدأ بالتحول إلى شعر أي إلى كلمات وتعبيرات فإن الشاعر يبدأ بإطلاق مخزونه الثقافي والأسلوبي لصياغة الأفكار والمعاني من خلال التفاعيل والأبيات أو الجمل الشعرية.. وهنا بالضبط يتجاوز الناقد المبدع في وحدة جدلية تشكل شرطا لا غنى عنه للإبداع العظيم. ولهذا يقال دائما إن الناقد الأول للشعر هو الشاعر نفسه.

وبالطبع فإن العملية النقدية لا تتوقف لحظة انتهاء

المواضع

- 1) كل الاستشهادات الشعرية والنثرية الواردة هنا مأخوذة من الأعمال الكاملة لأبي القاسم الشابي. الدار التونسية للنشر/أكتوبر/1984
- 2) المصدر السابق. الخيال الشعري عند العرب، الجزء الأول.
- 3) الأعمال الكاملة، الجزء الأول، الخيال الشعري... ص 64
- 4) المصدر السابق، ص 64
- 5) المصدر السابق ص 103 يتصرف.
- 6) المصدر نفسه ص 103 و 104
- 7) المصدر نفسه ص 105.
- 8) المصدر نفسه ص 106.
- 9) المصدر نفسه.
- 10) المصدر نفسه ص 46.
- 11) المصدر نفسه ص 47.
- 12) من مقالة، الشعر، الأعمال الكاملة الجزء الثاني ص 60.
- 13) المصدر نفسه.
- 14) المصدر نفسه ص 62.
- 15) المصدر نفسه، من مقال «حول مقال الشيخ في تونس» ص 74.
- 16) المصدر نفسه ص 77.
- 17) المصدر السابق ص 88 و 89.
- 18) المصدر نفسه ص 85.
- 19) من رسائل الشابي الجزء الثاني، ص 287.
- 20) المصدر نفسه، ص 22 و 23.
- 21) المصدر نفسه ص 23
- 22) المصدر نفسه.
- 23) من مقال «الشعر والشاعر عندنا» ص 87.
- 24) من مقال «الشعر والشاعر عندنا» ص 86.
- 25) أنظر «الخيال الشعري» ص 65.
- 26) أنظر مقال الشابي «مات جبران»، ص 64، (ج 2) وانظر كذلك كتاب : «الشابي وجبران» لمحمد خليفة التليسي. الدار العربية للكتاب 1978.
- 27) أنظر رسائل الشابي إلى الحلبي ج 2 ص 70.
- 28) أنظر : ميسوك المداعي، مجلة الآداب اللبنانية عدد 12 سنة 93.

- 29) أورده ريتيه ويلياند، مجلة فصول، العدد الثالث ص 238، أبريل/نيسان 1981
- 30) من مقال الشعر والشاعر عندنا ص 87.
- 31) حول مقال الشعر في تونس، ص 76 و 77.
- 32) رسائل الشابي ج 2 ص 216.
- 33) المصدر نفسه ص 217.

العازف الرائي*

نظرات في الرمز في شعر الشابي

د. رياض المرزوقي

المختلفة عن تتلمذه للرومانسيين الأوروبيين.

ولقد لاحظنا أنَّ شعر الشابي كثيراً ما يتمرّد على هذه القراءات، ويخرج عن سلطة هذه الدوائر التي يُسجن فيها غالباً، فكأنّه يستدعي قراءة أخرى غير هذه القراءات الجاهزة

أعرجه

فرايت أنّ نقتح مساراً لمقاربة نصوص الشابي المتميزة، إذ لا يمكن أن ننكر أنَّ في أغاني الحياة نصوصاً لا تتجاوز طور

ولعلّ معظمها من نتاج السنين الأربع الأخيرة من حياة الشاعر (4)، كما اعتمدنا إطاراً نظرياً يتمثّل في الخيال الشعري عند العرب (5) هذا النصّ الخطير لا بالنسبة إلى الشابي وحده، بل في الشعر العربي الحديث كلّ.

* ملاحظات مبدئية :

* نعتقد أنَّ مقاربتنا يمكن أن تشمل بعض شعر الشابي الآخر، فتوسّع المؤنّة لتضمّ معظم الديوان، ولكنها لا يمكن أن تشمل كلّ لمبيّن :

- الأول : أنَّ قسماً من شعر الشابي خاضع تماماً للقوالب التقليدية، ولا تعني هنا قصائد «كالفرال الفاتن» أو «ليلة عند الحبيب»، بل وأخرى ذاتة «كتونس الجميلة» (6).

- الثاني : أنَّ الشابي نفسه كان سجين المثال الجاهز لأسباب ثقافية واجتماعية، ولعلنا نبين ذلك بهذا المثال الناطق من قصيدة (صلوات في هيكل الحب) (7) حيث نقرأ :

كنا في مقال نُشر سنة 1974 (1) أشرنا إلى النقص الكبير في دراسة شعر الشابي، على كثرة المهتمّين به وأشرنا خاصّة إلى طابع الرمزنة المتجلى في شعره، ومن ذلك التاريخ تمّ الاهتمام بهذا الجانب في دراسات جامعيّة (2) من شأنها أن تثبت أنَّ الشابي كان بلا جدال أوّل شاعر «حديث» في تونس.

ويعرّف النظر عن الجانب الموسيقي الخالص في شعر الشابي، وهو أساسي، ولم يُدرس في سياق ليوم دراسة الكافية (3)، فإنّ بقية خصائص الشعر الحديث تتوفر في أغاني الحياة، ومن أهمّ هذه الخصائص استعمال الرمز والأسطورة.

ولقد لاحظنا أنَّ قراءات شعر الشابي لا تخرج في الغالب عن اتجاهين سائدين :

* القراءة التقليدية، ومحاول ربط الشاعر بواقعه ربطاً مباشراً، فيصبح شعره وصفاً للواقع أو نقداً، أو تعبيراً عن الآمال والألام، وهو الاتجاه السائد في دراسة الوطنية، أو القنانيات.

* القراءة الثقافية التي تعتبر الشاعر تلميذاً وفيها للرومانسيين، وتبحث في شعره عن خصائص هذه المدرسة، ولو كان في ذلك من التعصّب ما فيه.

ولقد ساهم الشابي نفسه في تغلّب هاذين النمطين من القراءة بتمهيد لبعض قصائده بقدّمات ثرية تطول أحياناً يربط فيها بين النصوص وأحداث حياته، وتعبيره في آثاره

«... إنَّ الأساطير هي الكلمة الأولى التي توجَّسها الإنسان من تعابير الحياة وحاول أن يفهم منها معاني هذا الوجود المتناقضة ... إنَّها طفولة الشعر في طفولة الإنسان» (10)

ولا نظنَّ أنفسنا مباشرين إذا ما اعتبرنا أنَّ هذا الكلام المقول سنة 1929 هو فتح يبشِّر بحركات التجديد الشعري التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، أي بعد ما يقارب العشرين سنة من قولة الشابي.

وفي نصوص الشابي الأخرى إشارات لو اهتمَّ بها لغيرت من رأينا في شعره، والغريب أنَّ هذه النصوص متوفرة، بل ومجموعة، لكنَّها ضائعة في خضمَّ من الحواظر، وضروب من الدفق الشعوري واللفظي، كما ضاع صاحبها في الأفكار المسبقة والقوانين النقدية المعطَّلة.

خذ مثلاً واحداً على ذلك :

في «مذكرات الشابي» بتاريخ الثلاثاء 7 جانفي 1930 (١١) من بين أسطر النصوص في رأينا لأنَّه محال كلُّ من قبل سنة وحال خاصة القرنين لتقديده والرومسية المشار إليها الأفضل هذا النصُّ أيضاً أنَّه يرتبط إلى موضوع الرمز. يقول الشابي على لسان أحد أصدقائه، مخاطب نفسه في الواقع : «أنت في شعر من الشعراء الذين يدينون بالمذهب الرمزي (سانويليزم)» (١2).

وهي قولة خطيرة !

ثمَّ يضيف الشابي موازاة بينه وأمير الشعراء محمد الشاذلي خزندار، طارحا قضية الغموض.

وإنَّنا نلاحظ عند تتبُّعنا هذه النصوص أنَّ الشابي قد خاض في القضايا النظرية الكبرى التي طرحها الشعر الحديث، وخاصة منذ ظهور اتِّجاه «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة»، كما يسمِّيه بعض النقاد، في أواخر الأربعينات، وأنَّ الشابي مطلع على المذاهب الأدبية الغربية، وعلى مفاهيمها الكبرى، ولو أنَّ ذلك كان عن طريق التعريب.

«عذبة أنت كالطفولة، كالأحلام،

كاللحن، كالصباح الخدسد»

وجميع هذه الصور من الحيز الحديث. ثمَّ نقرأ :

«كالسما الضحوك، كالليلة القمر».

كالسود، كاهتمام الوليد»

وجميع هذه الصور من السجل التقليدي. فكأنَّنا هنا، في بيتين متتابعين، حبال شاعرين في شاعر.

* إنَّ عملاً ضرورياً لا بدَّ أن يتمَّ، وقد حان الوقت لانجازه، نعتي نشرة نقدية للديوان، تثبت الفوارق والتفصيلات بين مخطوطات الشابي، ونشرات القاصد في الدوريات المختلفة، وفي الطباعات المختلفة للديوان، ولذلك أهمية دراسية لا تخفى (8).

* إنَّ قضية الرمز، على أهميتها، لا يشغلنا منها إلا ما يتجاوز الرمز للغوي البسيط ذلك الذي يعتبر «البيل» في الشطر الشهير «ولا بدَّ لليل أن يتجلى» يرمز إلى الظلم أو لاستعمار، أو البيل لصداق رامي إلى الشاعر اسمي

* إنَّ يعتبر، من المنطوق، أنَّ اسماءه نسبة إليه خالصة، فلن نخوض في استعمالات الرمز الأخرى كالرمز-

التقية، أو الرمز الذي يحتجب وراءه الشاعر لسبب أو لآخر.

* إنَّ الرمز والأنطورة مفهومان لا يتفصلان، والأنطورة هي جملة من الرموز، أو أنَّها الرمز في مستواه المطلق، ممَّا هو من المفاهيم التي اعتنى بها نقاد الشعر الحديث أَيْما اعتناء.

* في النظر :

ننطق إذن من (الخيال الشعري عند العرب)، وفي مقدمته كلام عن الخيال والأساطير يذكِّر إلى حدٍّ بعيد بقولة السياب المعروفة (9) التي يعتبرها النقاد أساس هذا المسعى من الشعراء المحدثين لاستعمال لغة جديدة تنبئ عن رؤيا جديدة للكون والوجود.

ولدعم ما نقول نورد جملة مختصرة لها أبعاد، في رأينا، متناهية، إذ يقول الشابي في تحديد الأساطير :

المقاربة المفترجة (بماذج مطبقة)

1 - لقد درس النقّاد قصيدة «صلوات في هيكَل الحب» (13)، واستنتجوا من ذكّر الشابي «فينوس» إلهة الجمال في البيت السادس منها أنّه يستعمل ذلك لإبراز المثال الأعلى للجمال المتجلّي في هذه الحبيبة المجسّدة عند بعضهم، والمتصورة عند آخرين، ولكنّه في رأيهم، استعمال سطحيّ اقتصر على هذا البيت الفريد، في حين أنّ جميع الأبيات ناطقة بنظرة جديدة لهذه المرأة، وبكفي أن نلاحظ تقدّيس الشابي «الميثولوجي» الذي يظهر في البيت الثامن والثلاثين من القصيدة :

«يا ابنة النور إنّي أنا وحدي

من رأى فيك روعة المصرد»

ولفظه «المصرد» ناطقة بذاتها، كما تنطق لفظه «الإله العظيم» في البيت الآخر
«قالا إله العظم لا ربح العبد»
Source.com
السجود».

بل كيف يتجاهل الدارس نصّين، أو صورتين من نصّ واحد، هما أصل هذه القصيدة بالمعنى الشعري، أو قلّ إنّها مشتقة منهما، فهي معارضة لهما (14). وقد نُظِمَ قبلها بسنة تحت عنوان «إلى عذاري أفروديت» (15)، وتضمنتهما الديوان «و أفروديت»، كما هو معلوم، هي «فينوس» عبيتها، وقد تحدّث عنها الشابي طويلاً في «الخيال الشعري»، وتناول خاصّة قصّة ميلادها من البحر. (16)

والشابي، في «الصلوات» أو «الأناشيد» كما يذكر في عدد من أبيات القصيدة (والمصطلح دينيّ معروف ومستعمل في الشعر الحديث، بل ومستعمل الشابي في البيت 23 مصطلح «أنشودة الأناشيد» الشهير (17) ينظم في رأينا، أسطورة «أفروديت»، ويبعثها بحثاً «تتهادى في الوري من جديد» لأنّ في تمجّدها تجلّد الزمان، فيحلّ الربيع، وينبت

النور، وتؤسّس الحياة، كما يذكر في القصيدة. ولا علاقة، في رأينا، لهذا النصّ بحياة الشابي، لا من بعيد ولا من قريب!

2 - والشابي في «تشيد الجبّار» (18) لا يكتفي كما يرى بعض الدارسين بوضع اسم «برومتيوس» في عنوان القصيدة، بل يتقمّص هذه الشخصية الميثولوجية فيصبح «سارق النار» الجبّار «Titan» في الأسطورة) كما يراه الشعر الحديث ثائراً، رافضاً، متحدّياً، ساخراً بالعقاب السماوي الذي يسمّيه «القدر»، والصواعق التي ترمج في الأسطورة كلّ من خرج عن طاعة «زوس» كبير آلهة الإغريق. ولعلّ هذه القصيدة تسير شوطاً بعيداً في إدماج الأسطورة في بناء القصيدة، وهي مرحلة فنيّة لم تظهر قبل الخمسينات في الشعر العربي الحديث، من ذلك أنّ «برومتيوس» الشابي هو شاعر «يجيش بأرحى سمه» هو «البي الذي لا سهى بعده»

فقد استلّمنا نورد في تسميته «توطيف» الأسطورة، بل استلّمنا بكسّ بقام اسم ميثولوجي في شعره، بل بحث الأخصّاء جمعها جزءاً من عالمه الشعري.

3 - يؤقّف شاعر الشابي ما هو أبعد من هذا في استخدام الرمز الأسطوري. ومثالنا قصيدة تعتبر بريئة حتّى أنّها أدرجت في الكتب المدرسية، وشوحت على أنّها قصيدة في الحنين إلى الطفولة، وتحمل عنوان «الجنّة الضائعة» (19)، وفيها صورة رها النقّاد رومانسية تذكّر «مجننون ليلى» أو «بول وفرجين»، طفلان محبّان في عالم هو عالمه. ولكنّ هذا النصّ يتجاوز الصورة الرومانسية، ونعرض لبعض وجوه هذا التجاوز.

تنطلق من العنوان و«الجنّة الضائعة» مفهوم فلسفي ميثولوجي، بالمعنى الأفلاطوني للكلمة، هو قصّة نزول الرّوح إلى الأرض، هذه الرّوح التي نحن إلى عالمها العلوي، حسب الفكرة المعروفة - ولأمر ما يستعمل الشاعر مصطلحات غريبة عن غرض الحين «كالعُجْر القدسي» أو «العهد الأخير»، وهي مصطلحات ذات صبغة دينيّة مقدّسة بلا ريب.

ومواطن التوقف في النص كثيرة منها :

- الإشارة الواضحة إلى مبدأ «أفروديت» («طهارة الموج الجميل، وسحر شاطئة المثير»).

- والتوقف إلى السماء، ونحنين إلى العالم العلوي عبر الإكثار من صور الطيران، والتعليق، والرفيف («غشي بأقدام مجتحة تطير، أسراب الطيور بيضاء مجتحة بنور، الأصدا ترفل في الوادي المثير»).

فماذا تكون هذه الأصدا؟ أي رجع الصوت الذي قد يدل عليه فعل «نخاطب»، وهو ما نرجحه، وقد أشار الشابي إلى أسطورة «الصدى» «Echo» المعروفة في الخيال الشعري (20) أم أنها «الصدى» المجاهلي، ذلك الطائر الذي يخرج من هام القليل، ويتأدى بالأخذ بشاره، وقد أشار إليها أيضا في «الخيال» (21). وفي الخاتمة، للبيت بعد ميولوجي.

ومن مواطن التوقف خاصة انتقال السجع من حديث عن طفولته إلى رؤية، ولعلها «رؤيا»، من ثم في حله العمر القصير، فنعرض المتكلم المفرد هنا لنعرضه بحول إلى ضمير الجمع («بنو آدم»).

4 - ومن الأمثلة الأخرى على سريان الأسطورة في القصيدة حتى لتنتقل عنها وبها، دون إشارة إلى الأصل، ولا إيراد للأسماء أو الأحداث الأصلية، قصيدة جئت عليها مقدمة أثبتتها الشابي وهي «من أغاني الرعاة» (22)، ونظمتها من التعبيرات الرمزية الأسطورية عن الشاعر نافع الناي، الراعي في الميثولوجيا الإغريقية (le faïre)، ولعل ظلال «أورفوس» (orphaë) تترأى خلال أبياتها. وهنا يتقنص الشابي شخصية الراعي، كما يبدو من ضمير المتكلم، وصورة الشبابة أو الناي، ويظهر مفهوم الطفولة من جديد («قرمان الغاب طفل»). «وأغاني الرعاة» في «نشيد الجبار» هي أغاني الشاعر.

* فمن خلال الأمثلة التي ذكرنا تتراعى لنا صورة متكاملة لعالم أسطوري لا يسه الزمان. ومن مكونات هذا

العالم الرجل والملكة في علاقة حب مطلق بلا حدود، ولا موت، تذكر بالنظرية الأفلاطونية التي أشرنا إليها. ومن هذه المكونات الطفولة، وهو الزمن المرجعي الذي يتوق الإنسان إليه (لتراج «الصبح الجديد» (23)، أوليس الصباح هو طفولة الزمن؟ وبهذا نفهم رجول الشاعر نحو الصباح)، والنور.

والطفولة والنور هما خاصتا ما قبل الحياة، وما بعدها أيضا. أو لم يقل الشابي في «يا ابن أمي» (24) : «إلى النور، فالنور عذب جميل إلى النور، فالنور ظل الإله» والظل أقرب شيء إلى صاحبه وألصقه به، ولعل في البيت صوفيّة ما !

وهذه المكونات مطلقة، لا يحجزها مكان، ولا يحكمها زمان، شأن مكونات الأساطير.

«روح أنا مسحورة في عالم

فوق الرمان الزاخر الدوام» (25)

و عالم الأسطوري في شعر الشابي يتجاوز بكثير أسماء الألفاظ التي بعض الأبيات إلى عيش الشابي في قلب الأسطورة بحيث تصيح نظرتهم إلى العالم وتفاعله مع الطبيعة وما فوقها محكومة بهذه الأسطورة.

ومن أدلتنا على ذلك التأثير الواضح بالميثولوجيا الإستعمال الكثير للصلات العائلية كما في حكايا الإغريق حيث يكون الإنسان ابن الإله، ويكون بين الآلهة صلة رحم، وفي صلات القرابة الدموية هذه الإخصاب، والحماية، والبعث («بنات المجمع - بنات الغاب - يا ابن أمي - يا أم هل تم تكريه البشر... الخ»).

5 - ونريد أن نختم هذه الملاحظات السريعة بالإشارة إلى قصيدة لعلها أبعد عن المجال الرمزي والأسطوري في حين أنها، في رأينا، أساسية لفهم «أغاني الحياة»، وهي قصيدة «إلى عازف أعمى» (26). وهذا العازف هو الإنسان كما في النص نفسه («كلنا في الحياة أعمى»)، ولكنه أيضا الشاعر، عازف الناي.

«ثم ألبستني من الحزن ثوبا
ويشوك الجبال توجت رأسي»

وسبق خاصة إلي هذا الاستعمال الشخصي للرمز في
أقصى أبعاده، والأسطورة، والعالم الأسطوري، أو أهملنا نصه
وهو ناطق، فجعلناه ناقلا للواقع، يرى سائحة فيتغنّي بها، أو
راعيًا في (عين دراهم) فيصف غناء، أو رومانسيًا من أولئك
الذين وصفهم حسين الجزيري في مجلة «الثدوة» بقوله :
«سئم الحياة بين البشر، فتأبط نايم، وهرع فوق أمواج
الأثير المترجرج إلى سفح جبل حيث لا يرى فيه (كذا)
إنسانا».

سواء أثبتنا أو لم نثبت، فلا جدال في أنّ الشابي هو أول
شاعر تونسي، بل ونكاد نقول «أول شاعر عربي»، توسّع في
استخدام الأسطورة عن وعي، وحاول تأسيس عالم أسطوري
نظر من حالته إلى الدنيا والناس؛ عالم مازال يصدد التكوّن
والانعكاس «عالم مازال يولد في فضاء الكون بين غياهب

سديم» (١٦)

ول شعر للشاعر سوى التعبير عن الشوق لهذا العالم،
عالم البدء والثبوء، وغير صرخة اليتيم على شاطئ
البحر (28) الذي ولد «أفروديت»

ومأساة هذا الإنسان تكمن في أنه عاش في العالم
العلويّ بصيرا قبل أن يصاب بالعمى :

«أدركت فجر الحياة أعمى
وكنت لا تعرف الظلام»

«كنت» في ما قبل النزول إلى «الوادي المغشّي بالضباب»
إلى «فجاج الألم».

«وعش كما شئت الليالي
من أهة الناي والرباب»

وهو يخاطب نفسه هنا.

* فعلامات الطريق لدى الشابي تنطلق من عهد ما قبل
النزول إلى الأرض (الجنة الضائعة)، وهو يعالج الحياة
المأساة بالجمال المنحصب الخلاق (صلوات في هيكल الحب)،
والشعر الذي هو صلاة وتشيّد بالمعنى الذي لى عارف
أعمى).

«عيشة للجمال والغنّ أبغيها»

ويحقّق توقه وشوقه برحيل هو بحث «لشعر» معناه
رجوع إلى النور (الصباح الجديد).

وسواء أثبت أنّ الشابي سبق إلى استعمال الرمز الأسطوري
والصورة الدينية.

الهوامش

* اقتبسنا هذا العنوان من قصيدة الشابي «الأعمال الكاملة، تونس 1/114، 1984»

(1) «الشعر الوطني ووقف الشعراء من الحركة الوطنية» في الفكر 6/19، مارس 1974.

(2) من أمثها :

« نزيه جلالي رحبية، مفهوم النور في شعر الشابي، محاولة لتحديد عالقه الشعري (بحث مرقون بكلفة الآداب 1981) ».

« عدد من الأساتذة، أبحاث الخمسينية (تونس 1985 والفكر 2/30 3، نوفمبر - ديسمبر 1984) ».

« عدد من الأساتذة، دراسات في الشعرية، الشابي نموذجاً، تونس 1988 ».

« الشابي القرطبي، المقدس في شعر الشابي، في حركات الجامعة التونسية 30، 1989 ».

« سامية ابجر، لاجل ديسه منصور، في حركات الجامعة التونسية 30، 1989 ».

(3) «دراسة الطاهر الهمامي، كيف يعتبر الشابي مجدداً؟»، تونس 1976.

وبعض قصائد الشابي تثير قضية الخروج (من الوزن التقليدي) واستعمال ما يسمى بشعر التفعيلة (أنظر الأعمال الكاملة 1/46، 1/287)، أو الشعر «الحرة» (أنظر المصدر نفسه مع مواضع عدة ضمن الدمع الحائرة 2/5 - 121).

(4) هذه النصوص هي : « إلى عازف أمسي - التي المجهول - الأبد الصغير - الجمال المنشود - طريق الهاربة - صلوات في هيكل الحب - حديث القبرة - في ظل وادي الموت - الجثة الضائعة - من أغاني الرعدة - صوت من السماء - الرؤيا القرية - الصباح الجديد - إرادة الحب - سند الجبار - زوينة في ظلام - قلب الشاعر - فلسفة الثعبان مقدس، وقد نطقت كلها باستثناء النص الأول بين 1930 و1934. (5) نشر سنة 1929.

(6) هي على التوالي في الأعمال الكاملة 1/17، 1/283، 1/24.

(7) الأعمال الكاملة 1/179.

(8) لم يتم ذلك في آخر طبعات الديوان (طبعة خاصة بورصة الثقافة، 1994)، وكان بصورة جزئية في «مشاركة في دراسة أبي القاسم الشابي» لتوفيق بكار (الحواريات 1965، 2/135 وما

بعدها)، وفي «الصناعة الشعرية لدى الشابي» لرياض المروقي (مساهمة في الخمسينية، لم تنشر).

(9) وردت القولة في مجلة شعر 3/1، 111، 113.

(10) الأعمال الكاملة 1/28، 29.

(11) الأعمال الكاملة 2/27، 30.

(12) «Symbolisme».

(13) عبر جميع دراسي الشابي عن آراء مختلفة، ومتضاربة أحيانا في هذه القصيدة (محمد الحليوي، أبو القاسم محمد كرو، عمر غروخ...) ومن الذين ربطوها بالرومانسية الغربية ربطا كاملا فؤاد القرطوبي في مقاله «أثر رواية وقائيل بترجمة الزيات في قصيدة الشابي (صلوات في هيكل الحب)» (الحواريات، 1986، 11/25، 130)، وهو مقال فيه، لكن النتائج التي توصل إليها لا تتناقض ما نذهب إليه هنا.

(14) القصيدة على بحر الأصلين (الخفيف)، وقائيتها (القال - جرة المسوفة).

(15) هو الصوان العام للنصين، ويحملان عنوانين آخرين هم الحذل المشدود، وطريق الهاربة (الأعمال الكاملة 1/157، 159).

(16) الأعمال الكاملة 39/1.

(17) هي حول قصيدة المنسوب إلى النبي سليمان في الكتاب المقدس.

(18) الأعمال الكاملة 1/252.

(19) المصدر نفسه 1/209.

(20) الأعمال الكاملة 1/40، 41.

(21) الأعمال الكاملة 37/1.

(22) المصدر نفسه 1/216.

(23) الأعمال الكاملة 1/230.

(24) المصدر نفسه 1/127.

(25) كذلك 1/265 «الغاب».

(26) الأعمال الكاملة 1/114.

(27) الأعمال الكاملة 1/264.

(28) المصدر نفسه 1/49.

نشيد الجبار

سأعشر غم الداء والأعداء كالشرف فوق القمة السماء
أرني إلى الشمس المضيئة هازئاً بالسحب والأمطار والأنواء
لا أرمق الظل الكئيب ولا أرى ما في قار الهوة السوداء
وأسير في دنيا المشاعر حالك غرداً أو تلك سعادة الشعراء
أصغي لموسيقى الحياة ووخيمها وأذيب روح الكون في إنشائي
وأصيح للصوت الإلهي الذي يحيي بقلبي ميت الأصلاء

وأقول للقدر الذي لا ينثني عن حرب آمالي بكلّ بلاء
لا يطفئ اللهب الموج في ردي موج الأسى وعواصف الأرزاء
فأهدم فؤادي ما استطعت فإنه سيكون مثل الصخرة الصماء

لا يعرف الشكوى الدليلة البكا
 ويعيش جبارا يحدّق دائما
 وملاطهقي بالمخاوف والذخى
 وانشر عليه الرعب وانثرفوقه
 ساظل أمشي رغم ذلك عازفا
 أمشي بروح حالم متوهج
 الثور في قلبي وبين جوانحي
 وضراعة الأطفال والضعفاء
 بالفجر، بالفجر الجميل النائي
 وزوابع الأشواك والحصاء
 رجم الردى وصواعق البأساء
 قيثارتى مترنما بغنائى
 في ظمّة الآلام والأرواء
 فعلم أخشى السير في الظلمات

III A 109110

إني أنا الناي الذي لا تنتهي
 وأنا الخضمّ الرجب ليس تنزيلا
 أما إذا أخذت حيايتى وانفضى
 وجبا لهيب الكون في قلبي الذي
 فأنا السعيد بأنني متحوّل
 لأزوب في فجر الجمال السمرديّ
 أنغامه ما دام في الأحياء
 إالحياة سطوة الأنواء
 عمري وأخرست المنية ناي
 قد عاش مثل الشعلة الحمراء
 عن عالم الآثام والبغضاء
 وأرتوي من مهمل الأضواء



قط ميلانو

محمد رضا الكافي

بعد سلة ربي شبه بضاء، عقوب فيها مع سائير الفجر
الأولي، فعب كعدتي دوما عند حدود لساعة شاميه فس أن
يدق حرس لتغور لوقصى بلحظت فسله

تف حقه، كذا لا يسع لأكثر من
فوقها جهر مغربون وضغفه سحر
شارع حسي لا يخلو من نافة بضقي
سعة وأشجاره يورقه لأعصاب لثقة

كه، ولحظ بهطل غريب من وصولي
في مديته ميلانو قبل يوم، ولم يكن البرد الشائع في الهواء
لعمري مغارة يندق صيف كذب الذوايح لو سي ماكن على
موعد مع صديق يقسم من فتره لسبب القصوره بالمدسه الإيطالية،
تفتت له بالأمس فور وصولي، فعب عن رغبته في اخذني معه
لي فسخه صبحه يرفقي جلالها على مدسه ولم يكن مامي
متسع من الوقت أضغه في لاجد وبرد، فحلفت لحشي سرعه
وتدثرب في حبه معي من ثبات صوفيه تحبه، ثم اندسست في
لسرور لحدتي لاسود، وبرت السلم الجلاء في لقص الذي
بغضى لي رواي حسي لا يندق صف يفتح على بهو لإستقبال،

كان صديقي جالس على ركة مخاضة الداب خارجي للمصدق،
فقلت صفحات حريه مقلية دون اسد كبير، وما ين لمحني حتى
قدمه حيني بسما، مسرى ذراعبه، وضغني إليه بحركه ترجيب
شرقته اودعه كل ما ظل يعتمل دجه من شجن وحسن بي رص

الطغولة في تلك اللحظة. وأنا شدي على يده مصادي
بهراره. شعرت وكسني قد تحوكت لي سماع شمس قادم من
وراء. طبعت كشفه من عود الاغوام الالعب. وشعرت بشيء
من الذب. ليلفت حسبي وبحي منته المسافة المتصلة بين
وسط الهو والبوابة الخارجية مما ظل الواحد منا يبتدئ على
فراخ لآخر. ويمس في السؤل عن صحته وأسر. والشغل
بهم حقيقي هاته المرة.

لم يكن ذلك لي الخارج. وبحظر بعض حظوت غني
الرصف باده لسبارة برصه على حاده لرصيف المذبل
حتى اعرضت امرأة أوفقت. وأحد تدمر بحركات
يديها. وشرح لنا مر كان يبدو على... حبيب
ويلعب عطلته صاحبه ترثرة بدت بي ماشه... صاحب
الهادي

كانت ترتدي جوسيع وردى تحت معصاة... ماسة
وجلسا في حد. رياضي ورأسها في قلب...
كان يبدو عليها علامات دعر دعكت حل...
حسبها رقت حديثا. فاصفت على تقسيم وجهها مسحة من
كهلولة متعديده. هي تشير بسناتها إلى طرف الشارع. برض
بكلام مغتاك. ويلعب بين لحني وآخر ينفي نظرة بانسه على
الشارع الشاعر ممتد ورا... وسا تحت عشادة من رداد
ماد ترمد؟ هل يعرف؟

صاحت صديقي. يوم تحت فسك لمأذ من درعها.
ساحبا رباها حظوريين ناحية أقرب بانية ليحتمي من النظر
يشردت طوائقي العلب. وأحد يجاورها بنفس الحركات
الثرثارة من يده. ولم تنس من إمكاسة إصابعها على طرطوط
يه من كلاء. لا يقل نديكا. شاح عنده. ودبي من درعي.
قطعت الشارع. فمضت باب سنارته. ركب. فمضت لي لبات
الشي. فركبت دس لمفتاح في المحرك بشغله. فز وهير
واستقدم صوته لم تحركت لسيرة وتعدت عن لرصيف

موتعة يس حتى أشجار تقطر ماء غريرا
طلب لمده واقفة حيث ركبتها. وحده. تحلق حولها
كالمتوهة. لا تدرى ما بفعل. كأن موجة من لذتير قد حذبت
في مكاتبها على لرصيف بدت لي وكأنها يحدث نفسها
بصوت مرمع سائل من حديد
- ماد ترمد؟

صاحت صديقي مرة أخرى. وحدث
بها بحث عن قطي

- ماد ؟

- قالت أنها افتقدته هذ الصباح لم ألقها من سوما

على ...

- كلاء ... مرة.

... حل قط حرج ولم بعد ؟

... بل هو قطها هي. أي أنه أفضل
... شأنه شأن صاحبه. ويقطع النظر
... وهو قوي ذلك قط هي له
تعود على معاداة الشقة ابدا. وإذ عاب عنها فمعنى ذلك
نه هالك لا محالة. بل لعله سرق من طرف بعض اللصوص
قصده بيده. حتى أن تدرت على مأساة بد المرة. فلا تتعجب
من ههنا

- إنها تبدو مصادره تمام

- إنها مبهدة فعلا. لكنني لست معتوهة أو ضعيفة
لمأرب كما قد يبدو إلى دهل. إنها مبهدة وحرة على
فقدان كائن غريب عليها. لا أكثر ولا أقل
نعتت صورة تلك المرة لوفعه على رصيف شعر تحت
المظرد صبيحة يوم دكن عاتقة بدهي كامل ليوم فلا
كد يلقى عنها برؤية «بيرا» ديل ديوموء. لمكتظة بالآل
السنحت الحصلات أو مسرج «لاسكلاء» و حتى منحرف
«ميناكوتيككا دي بريرا» بقيت أنت لم طيلة أياما الثلاثة

«عائدة، ذات ليلة عاصفه»، يكشف الروي أن المرأة لم تعرف عليها صدفة على فاعرة الطريق، ثم قصي معها «حر» من الليل، لا يبدو أن تكون سوى شيخ امرأة مات من زمان أهل هي روح عائدة^{١٢}، فلا يبقى من تراثها، خاصة سوى قطعه التي يعثر عليها الراوي بآثمه فوق شاهدة قبر صاحبته، مدفونة في المعطف الصومي لثباته الأخيرة (لا يحق لها أن العطف والمعطف الصومي يمكن إعطاؤهما من الدلالة وأحدهما في رمز واحد يشتركان فيه وهو نفوسه الذي يشير بدوره في علم لغس النحلي إلى العنصر الجنسي للمرأة^{١٣}، وفي قصة «ألبو صور» لعجور مديا التي يحكي صيحات من حينها الصعبة بقية... كامل من القطف

أما في «سبع تحت الجلد» (الصادرة في عام 1990)، فتدور أحداثها في سبعة أعلا يحكي فيها الراوي عن الحقد الذي أصابته من قبله للقطط منذ سنوات طفولته الأولى، بل قصة «ألبو صور» قصة لي ظل يتوسل بها لم كان طفلا صغيرا كي يعذب هذه الكائنات التي «تضم حقيقتة رغباتها، تدو طيبة، مسالمة، مكتسفة بقدرها، فوعه إلى حد لا نطاق، يكها تتحول، في السر، إلى وحش حقيقي، لا شبح أمد تكسر كل الحواجز كي تحقق ما فيه مسعته بشرسة مارة» (ص 14)، فكان بعد عيسه، وبكر قوتها بالعص، وبضخها بالبرس، ثم يولع البار في قروها، إلح...

أجيرا وليس أخرا، هناك قصة أخرى كتبها مؤرخ، ولم تصدر بعد في كتب عواها «لهر العجور»، أصور فيها حارب عجور بحوب طوال الليل أرقه هي بورخوزي متخذي للحر، وسط سرب من القطف لسنة بتدافع بين قدميه... ولا أظن أنني سأوثق عند حد أخذ وأكت عن روح أعماله القصصية بعدد أخرى من القطف، حتى وإن كت أعني اليوم

البالية لسي قصيتها بملأوا ما إن كانت تلك المرأة قد عثرت على قطعه آخر، فكانت أشعر كل مرة بشي، من لحن من قلبها، وبالذات أيضا لأنني لم أتفكر من مساعدتها في البحث عن قطعه، وإعاده الفرح إلى قلبها

بل إن الأمر لم يوقف عند ذلك الحد، فقد بقيت مديته ميلانو كلها مرتبطة في ذهني بالسنة الحزينة التي صغرت قطعه العجور، فلا أستطيع أن أفصل بين هذه وتلك، وحتى لو، يحدث لي أن أتذكر ما حدث لي في صبيحة ذلك اليوم لمطر في ميلانو، وأرى صورة المرأة أمامي، تتوسل بصوت باث، وتشكي لي قلبها، فأسهر بوجرم، ناحية ما من القلب، وبعادوني ذلك الإحساس العام بالدماء...

فعلا، لماد كل هذا الهوس بالمرأة... وحدث بعض لإحابة عن هذا... بعض لعصص للقدمية التي شرب... كتشعبت شععي القديم لتحدد بالقدر... حالي، حيث لا تكاد تحلو قصة من قصصي من حضور قط (أو قطعة، فالحس هو نسوي^{١٤}، بشارة معني ما - ولو بصوره غير مباشرة - في الأحداث التي أروها حتى مجموعتي القصصية الأولى «حريف» الصادرة في عام 1984 لا تحلو من القطف، فهي قصة «روب العمر»، يكشف لقرئي أن لقطه هي لشاهد الوحيد لصامت على لجرعه التي ذهبت صاحبته امرأة، أم قصة «عيس حلمات عيس لشرفة»، فهي تصور حريمة من تذهب صاحبها «أشئ» لعها امرأة ملك صفت قطه أو هي قطه تمتع بصفت امرأة (لا أوري إن كان العنصر ما مقصودا، حتى وإن كت وأعي به، أو نه من فرزت لأوعيها).

في مجموعتي القصصية الثانية «ساء» الصادرة في عام 1987، تظل القطف حاضرة وبإصرار أكبر، فهي قصة

بعضاً من الدلالات السيكولوجية والدوافع اللاواعية لدى لهذا الإدمان الأدبي.

التحليل النفسي إهتم بما قد يمثله القط من دلالات نفسية لاراعية، وخاصة عندما تقع رؤيته في الأحلام أو يصور في الأعمال الفنية : فالعمل الفني هو حلم هو معنى ما، لأنه من صنع إخيال أساسا، تتحكم به آليات اللاوعي. ماذا يقول التحليل النفسي إذن ؟

القط يمثل أكثر خصوصيات الأنوثة إثارة، حيث أنّ فروه يرمز إلى خصلات شعر المرأة، وربما أيضا إلى مناطق أقل شاعرية من جسدها. ولعلّ هاته الدلالات الجنسية المتواترة في العقائد اللاواعية للشعوب هي التي وسمت القط بمعنى الخبيث، والسحر، ونزعة الشر. ثم إنّ القط، بصفته الحيوان المستقل، وإدمانه العزلة، وسمته الداء، وبقائه في الأماكن التي تضر أكثر مما تفصح... هي التي شوّجت شعوره لتحمّلها عنه الشعوب، حيث تصوّره «لأناسطير والنقص الشعبي في حياة كائن متأمر خبيث، يسار الشيطان ويخدم قوى الشر والدمار، ففي روايته التي تحمل عنوان «القط» (كذا)، يصور الروائي الفرنسي جورج سيمونون زوجين عجوزين يتعاطيان طقوسا سادية، فيبتوسل كلاهما بقط لإيلاهم الآخر وتذبيبه بقسوة (لعلّ القط هنا يرمز إلى العضو الجنسي المقطوع – أو الخصى ١).

طبعاً، لا نضيف شيئاً إذا أشرنا في نفس هذا السياق إلى الدلالة النفسية لإدمان العزاب عموماً (من الرجال والنساء على حد سواء) على تربية القطط، فهذا الحيوان يعوض معنى ما عن العضو المفقود أو الوظيفة المفقودة، خاصة وأن الخصائص الفزيولوجية لهذا الحيوان الأعظم وشكله العام ييسران (على المستوى الرمزي طبعاً) عملية التعويض النفسية هذه.

لا يجوز أن أنهي هذا المقال دون إشارة سريعة إلى كاتبين يحتل القط في أدبيهما حيزاً محورياً، أولهما هو الروائي الأمريكي إدغار آلان بو، مؤلف قصة «القط الأسود» وعديد النصوص الأخرى التي يضيف فيها هذا الحيوان الغامض مسحة من الغرابة على الحياة اليومية، ويكون بمثابة الشاهد الصامت على انتفاء المسافة بين الواقع المادي وبين ما يؤسسه الخيال من عالم غرائبي لا يدخل من رعب (يقول إدغار آلان بو في هذا المعنى في قصة بعنوان «ليجيا» : «ليس بإمكاننا أن نلتذ بشيء من الجمال المثير دون حد أدنى من الغرابة كامنة فيه»). أما ثاني هذين الكاتبين فهو الشاعر الفرنسي شارل بودلير الذي تحدث عن القط في معظم قصائده، وخاصة في قصيدته المشهورة «القط» التي يقول فيها :

«القط، هذا الحيوان العجيب،
يبدو لي كأنه يمشي على رؤس أقدامه،
فنتسكّر بذي يلفّة
«ملاسة جسد الكهريائي،
«تتراءى لي في الخيال صورة إمرأتي».

عندما يماهي شارل بودلير بكل هذا الموضوع بين المرأة والقط، فإنه يؤكد ما يذهب إليه المحللون النفسيون عموماً من أنّ للقط دلالة جنسية عميقة في لاوعي الإنسان، وذلك باختلاف الشعوب، والثقافات، والعقائد.

هل لي أن أضيف هنا أنّ الشاعر شارل بودلير هو أول من عرف بأعمال القصص الأميركي إدغار آلان بو وأول من ترجم نصوصه إلى الفرنسية ؟ وهل يدرك القارئ من هذه الإشارة أنّ لشغف الكاتبين بالقط كتمية أدبية ولتواتر هاجس القط (أو فانتازما القط) في خيالهما الإبداعي شيئاً من المسؤولية في «الصداقة» الأدبية التي ربطت بينهما برغم فارق السن، واختلاف اللغة، ویرغم مياه المحيط التي ظلت تمنع لقا محتملاً.

خطوط التجربة الجمالية والعلائق

في لوحات إبراهيم العزابي

- المقومات الانشائية -

خليل فورية

وعليه، فآية مقارنة نقدية لأعمال العزابي لا بد لها، حتى تضع لنفسها نوعاً من التّجّاح، من أن توازي هذا المسار الانشائي وهذه المماناة القَوْلِيَّة التي يخوضها الشكل - العزابي في اللوحة، فتعمل على مواكبة مسيرة تكوّن الشكل شيئاً فشيئاً، لحظة بلحظة ومتابعة بدايتها وتحولاتها.. حتى إذا تسوّى لها ذلك أصبح من الممكن إنشاء نص مستقل. وإذا ينطلق هذا النص من الشكل ويحاياه، فليبتعد عنه فيما بعد ليصنعه من جديد ويعيد إنتاجه عبر «الكلام» على نحو ما بدأ من خلال نمق تشكيله وعلى نحو ما بدأ في تجارب أخرى من تاريخ الفن.. فيخصب فيه المعنى ويوزع فيه قيمة الإنسان حتى لا يبقى الشكل مجرد جثة هامئة في مقبرة مهجورة أو مجرد جزء من كس منسي في سوق الأثاث القديم.

إن استراتيجية التلقّي الجمالي إذا ما وقع استثمارها في شكل دراسة جمالية مطبّقة أو مقارنة نقدية إجرائية، ترتقي باللوحة الفنيّة من كونها مجرد شيء فيزيائي (قماش ترسل قوّجات ضوئية ملوّنة) إلى كونها شيئاً ثقافياً (عمل فني له معنى خاص ويحمل أبعاداً أو قيماً إنسانية).

بناءً على مثل هذه التّصوّرات، فقد عملت على متابعة حركة الاتّشاء في لوحات العزابي، اعتماداً على عينات أنجزها

إبراهيم العزابي فنّان تشكيلي تونسي من مواليد 1949. بدأ في تدشين سلسلة معارضه سنة 1976، مباشرة بعد تخرجه من «مدرسة الفنون الجميلة» بتونس. وقد شكّلت أعماله من أن تثير صدى عريضاً، هذه السنوات، سواء داخل الساحة التونسية أو خارجها.

باشرت عينات من أعمال هذا الفنّان لمدة عشرة أشهر ولم أفكّر بعد من إشباع رغبة التّقصّي. إذ لا يُلْغى محاصرة هذه التجربة التشكيلية من خلال أفانيم منهجية جاهزة ومغلقة لأن ملامحها لم تستقرّ بعد على نسق واضح. فهي تجربة فريّة سريعة التّطوّر.. كما أن حركة فرشاة العزابي أسرع من تلك الحركة البطيئة لأفلام التّفاد. وذلك ما جعل كلّ قراءة لأعمال هذا الفنّان تظل محاولة لملاحقة حركة الإبداع ومواكبة حركة الفرشاة، فلا تهدأ على خطّة نهائية بل ولا تكتمل أيضاً.

فدرجة التّطوّر في تجربة العزابي لا تحسب من معرض إلى آخر بل من لوحة إلى أخرى.. إنها تجربة متوتّرة وقد ابتلي صاحبها بهاجس الاتّشاء المستمرّ للشكل، ممّا جعل أشكاله تتقلب من وضع إلى آخر وتكاد لا تتشكّل أبداً. وهكذا تصبح العملية الإبداعية بمثابة سعي نحو ملاحقة سيروية تكوّن الشكل على فضاء اللوحة، فتكاد لا تتركها لو لم تكثّف بتشكيل حالة ما في لحظةٍ ما من لحظات الاتّشاء..

ولما كانت مسيرة الشكل في تجربة العرايبي مسيرة قلقة، متوترة ودؤوبة لم تستقر بعد ولم تكتمل، كانت هذه المقاربة بما هي انخراط في لعبة الانشاء وابتلاء بهاجس التقلب الذي يطبع غور التجربة، غير قادرة على أن تفصح عن اكتمالها. فهي مشروع متوثب مواز لمشروع الإنشاء التشكيلي...

ولكن، كان لا بد لهذه المقاربة أن تستقل بذاتها عندما اكتشفت أن مرجعية الشكل قد ارتدت إلى ما هو حتمي ونفساني جدا في الفنان. إذ أن الشكل بهذا الارتداد يسجل رجعة إلى الوراء، من اللوحة كعالم مرئي إلى الفضاء النفسي كسلوك داخلي. ومن اللوحة كبنية وعي متخارج، إلى الفضاء الفردي كمنطقة سرية غير متشكلة ظاهرياً. وعند هذا الحد، صار مجال التواصل بين النص واللوحة إلى نقطة حرجية. فلم يعد الموضوع حامل بل أصبح سيكولوجياً. حيث أصبح الأمر خارج عن مجال النقد الفني والدراسات الجمالية المطبقة ويتطلب البحث في أركيولوجيا نفسانية للشكل.. فكان لي هذا الاكتشاف بمثابة حجة لأغلق باب النظر والتقصي إلى حين، وأحيل أعمال العرايبي إلى مجال تخصصي آخر.



أرضية قرمزية تتخللها أشكال متلاشية
فجوات ضوئية
خطوط شبكية
تقاطع الأفقي مع العمودي
أرضية بيضاء
يقع زرقاء
خطوط دائرية
قباب تلوح شيتا قشينا من وراء العتمة
صورة مهتزة... نتوات
ارتجاج في البنية

في أواخر الثمانينات وبداية التسعينات، وذلك من خلال معطيات استقرائية يقع تسجيلها على إثر عملية التلقي بصفة مبررة. ثم وضعت هذه المعطيات موضع سؤال استنتاجي، ثم حاولت تبدير أمر هذه المعطيات المرجلة على نحو وجهة السؤال، وذلك من خلال نصوص تحليلية. ثم شغفت ذلك كله (المعطيات الاستقرائية والأسئلة والنصوص) بشهادات للرسام نفسه حتى أختبر مدى الجدوى مما توصلت إليه وحتى أشرك الفنان في تقديم فنه. ويعتقضي مشاركته هذه، ينتقل الرسام من سجل إبداعي إلى سجل تفريري، من كونه كائناً يرسم إلى كونه كائناً يتكلم.

وقد أريد بهذه المحاولة ألا تكون مجرد كلام عن شيء سبق فعله وإجهازه ودخل في خانة الأشياء الموجودة - الثابتة - المتخشبة، في المعرض أو في المتحف أو في سوق الأثاث القديم، بل أن تكون مشاركة تأسيسية في حركة تكوين الشكل نفسه من خلال النظر والقراءة... وأيضاً تكون مشاركة كذلك في بلورة معناه وقيمه. إذ المعنى للفني يحتلله الشكل الفني المحصب ليس له وجود بالفعل قبل عملية التأويل والقراءة المنتجة، كما أنه ليس وليد معادلة رياضية.

إنه شيء يتطور وينمو في التاريخ على متن النص النقدي. كما أن محاولة اختراع أو اكتشاف المعنى الذي يحتمله الشكل الفني بالقوة، لا تتم بالأدوات التشكيلية البصرية التي قد منها هذا الشكل الفني بل بأدوات تنتمي إلى منظومة تعبيرية أخرى وهي المنظومة اللغوية والسماعية. وعندما يقتحم الشكل البصري مجال العلامة اللسانية فيصبح مدلولاً يتصور ويُمثل ذهنياً، إنما يسجل ثقله من استراتيجة التلقي الحسي إلى استراتيجة التلقي الذهني. إذ النقد الفني هو انتقال من النظر إلى الشيء إلى النظر في الشيء. لذلك فإذا كان «الكلام عن الكلام صعب» كما قال التوحيدى فإن الكلام عن أشكال صماء وألوان خرساء أصعب وأصعب.

باب سوقة

خطوط ولمسات مشوشة

غياب التركيز الهندسي المحكم

بقايا القصور الصحراوية مغطاة

أشكال متلاشية تتخلل زرقة السماء

الحضارات، سيدي بوسعيد

نكوص الشكل المجرد إلى البيئة والذاكرة

باب سوقة

تفجير البنية

حركية

إيقاع معماري ... سكون

فراغ

باب سوقة

الزهاء

فراغ ... كتلة معمارية ضخمة

تفيض عن اللوحة وتكمل خارج

الإطار..

هل يغتصر اللوحة

خلفية معمارية معينة ؟

ماهي لمطهرات هذه

الخلفية ؟

تتجلى أبعاد هذه الخلفية
المعمارية في أعمال العزائي من
خلال سياقين إثنين. ويتعلق
السياق الأول بما هو خارج اللوحة
أي المرجعية المعمارية للشكل
المرئي بما هي مرجعية واقعية
وتاريخية. وتتدرج في هذا
السياق علاقة الفنان ببيئته
المعمارية ومن ذلك تحديدًا،
المدينة العربية الإسلامية والمدينة
البربرية.. فيما يتعلق السياق
الثاني بما هو داخل اللوحة أي
البنية التشكيلية للفضاء من
جهة، وطبيعة المفردات المستعملة
في ثنايا هذه البنية، من جهة
أخرى.



١ - خارج اللوحة : الموجع

البحر يد تأسس على تداعيل جمالي مع المعطى المعماري الموروث. فقد مثبت العديد من أعماله الأولى موعا من التصريف التشكيلي للامع المدنة العربية اسدي بوسعد، لخدمات، باب سوقة...، والمدنة البربرية القصور الصحروية والجثوب لتوسا

لقد سلى لعرابي مند بواكر بحريته يتعامله مع لاش... المعمورة التي تميز لبنة التوسية عامة. ويعود ذلك إلى ما يحترله الأثر المعماري من مقومات في التعبير التجريسي... إلى حد أنه يمكن لحظه بأن من العرابي المعرف في

ومثل هذا التأسيس المعماري للوحة يمكن أن نعتبر عليه لدى العديد من الأساتذة من نفس الجيل من وظفوا مشاهد المدينة في لوحاتهم مثل الفنان عبيد اللطيف الحشيشة الذي انطلق من تصوير المدينة تشخيصياً ثم عمل على تغييب ملامحها شيئاً فشيئاً، بأن رتب عناصرها ومفرداتها على نحو آخر ثم أبقى هذا التسيج بمفردات أخرى استلها من قاموس بصري غير القاموس المعماري... إلى حد أننا بعد عشر سنوات من بحريته هذه نجد أنفسنا بإزاء مشاهد أخرى يصعب على الناظر ارجاعها إلى مرجعيتها المعمارية.

وعلى هذا النحو، لم يكتف العرابي بنقل المدينة نقلاً مباشراً يسقطه في الزعرة الفولكلورية والتوسا لحيّة أو الماضوية بل حاول تفعيل المدينة تشكيليّاً على اللوحة، حيث جرّدها من فظهراتها اليومية الراسخة في الذاكرة الجماعية، وطبعها بطابع



خارج اللوحة، إلى كونه ركيزة للفعل التشكيلي داخل اللوحة؟
أو من كونه قوة جاذبة إلى كونه قوة دافعة؟

البنية الداخلية للوحة

لقد أصبحت اللوحة في آخر ما وصلت إليه تجربة العزابي تجريدًا مضاعف القوة 2 Abstraction puissance أي أنها أصبحت تجريدًا على تجريد. فإذا كان الفن المعاصري من أبرز الفنون التجريدية، حيث أنه يقوم على عناصر هندسية وتشكيلية مجردة من الملصح الطبيعي الخام، فإن اللوحة عندما تعيد صياغة هذه المدينة وترتيبها، إنما تجردها من مظهرها المألوف الذي أصبح بحكم انخراطها في التاريخ جزءًا من العالم - الواقع - الحياة.. وهكذا فلا تبقى إلا على هيكلتها البنائية الداخلية أي البنية.

البنية الخارجية للوحة

كما هي مقومات هذه البنية المعمارية داخل لوحة العزابي؟ يمكن اختزال مقومات التشكيل المعاصري لأي مدينة في قطبين نظاميين : البنية أو المكن الهندسي ثم المفردات التي تنخلطها. ولقد حافظ العزابي في تناوله التجريدي للمدينة على نظام البنية ولكنه غير نظام المفردات وتصرك فيه بشكل واسع.

حافظ على قانون التقاطع (H.V.) بين الأفقي والعمودي ليكون مقومًا هامًا من مقومات لوحاته الأخيرة ... كما أبقي على السياق البنائي العام بما يتضمنه من نية لهندسة نسج عام يحكم معمارية اللوحة. أما المفردات أو ما يتعلق بالأشكال الهندسية والشبه هندسية ومناطق الضوء أو الفجوات والمتصمات Accessoires، فقد تغير ترتيبها.

ويتجلى قانون التقاطع على وجه الخصوص في تجربة التوافد (1992 - 1993) كما في التوافد رقم 2 والتوافد رقم 3 حيث تبنى اللوحة انطلاقًا مما يورثه هذا التقاطع من شبكة يقع تقرير نسبة الاضائة بين أجزائها بصفة مرتجلة

ذاتي، وهكذا أصبحت المدينة فضاء لا يعكس منظومة سوسيولوجية - تاريخية بل يعيلنا إلى منظومة نفسانية - جمالية تعتمل داخل الفنان لتشكّل رؤيته إلى العالم.

لقد أصبحت المدينة تتجلى على نحو ما يراه الفنان. بل لقد احتل العزابي المدينة الجماعية ليضعها إلى مزاجه البصري. فقبّة سيدي محرز بباب سوق لم تعد أثرًا معماريًا يعكس وجهًا من التراث، بل أضحت على سطح اللوحة إحدى «المتعلقات» البصرية للفنان وجزءًا من النظام الرؤيوي أو المجال التشكيلي الذي تتحرك فيه ريشة العزابي. إذ وردت قبّة سيدي محرز في حالة من الضبابية والانحجاج البصري Fluctuation باستعمال مظّة ثرية ومتنوعة لا تعكس أسلوبًا معماريًا ما، بل تعكس أسلوبًا تصويريًا يختص به العزابي.

هكذا يكون الفن أعظم سبيل لتبني التراث وشخصيته عندما يقتحم الأثر الحضاري شاشة الفنان - الفرد فيصبح مكونًا من مكونات رؤيته للعالم، إذ التراث ليس مجرد صنم ننظر إليه مذهولين، أو نصلو ونجول حوله وفي أبدننا مشاغل من النار. بل هو مادة للتشكيل المستمر وجملة من الأفعال التي أنجزت في الماضي وتستفزنا لأن نصرّكها من جديد في الحاضر، وفق رؤيتنا لهذا الحاضر الكبير..



أبونورس.

إن المسألة هنا تتعلق بتصريف مثلث :

تصريف الماضي في الحاضر وتصريف الزمان (التاريخ) في المكان (فضاء اللوحة) وتصريف الجماعي في الفردي.

على أن ما يهم مجال نظرنا هذا هو البحث عن الآليات الانشائية التي تعامل بها العزابي مع الفضاء المعاصري القديم، في خضمّ ممارسته لهذا التصريف.

فإلى أي حدّ كان هذا التصريف الجمالي للتراث حركة ينتقل فيها البعد المعاصري من كونه مصدر الهام، يسكن

حضور قوي داخل اللعبة التشكيلية. بل ولقد ذهب العزابي في هذا الانزياح Ecart إلى أبعد من مجرد الاقتصاد على فاعلية تغيير الموضوع. إذ بالغ في تقرير خاصية الحركة والارتجال والسذاجة الفنية في أداء هذه المفردات على اللوحة. وذلك على حساب القيمة الهندسية الحسابية التي تميز البناء المعماري بشكل ما.. إلى حد أصبحت فيه النوافذ التي يتنفس منها الغطاء المعماري، مجرد ثقوب وفجوات يتنفس منها الشكل.

وهكذا، فإن اندثرت المرجعية الأصلية للوحة على المستوى البصري، إلا أنها حافظت على وجودها داخل استراتيجية القراءة، إذا ما دبرنا أمرها تناسياً Analogiquement إذ أن نسبة هذه الفجوات والثقوب إلى النسيج التشكيلي كنسبة النوافذ والأبواب إلى النسيج المعماري.

«انطلقت سنة 1974 في تجربتي باستعمال مواد مختلفة (رمل، صطاط، حجارة، خبال، شباك...) لابتكار نواحيب لا شكلية informelles ثم طوّعت تلك المواد لتصبح رملاً وعجينا ملوناً لتوحى بالأجواء الصحراوية. إنها أعمال تحمل سمعة واقعية محسوسة concrète ومن حيث مضمونها، يمكن أن نجد لها قراءات مختلفة، إذ يمكن أن نعتبرها رؤية فضاءية لمساحات أرضية تشاهد من علّو.

وقد تكون رسوما غير تشخيصية ولكن ذلك لا يمنع في بعض الأحيان من أن ننسج لها موضوعاً معيناً، كالمباني الهندسية العتيقة أو الجدران أو النوافذ، كما أن المهم هو أن تعتمد معالجة هذا الموضوع على تقنياتي الخاصة، مع اعتبار التطور الحاصل في هذه المعالجة ويظهر ذلك مثلاً في تقليص النّوّات واستعمال بعض الألوان الساطعة والمستضادة كالبرتقالي والأزرق والأحمر.

وبإدماج حساسيات لونية مفرقة في السخونة تارة (أحمر قاني) وفي البرودة تارة أخرى (أزرق مكثف)، مما يقل وجوده في المدّة التراثية المرجعية.

أما السياق البنائي فيتجلى في التوليف اللوني بين الأجزاء المتباعدة. وذلك من خلال تقنية الاسترجاع Rappel التي تعيد حضور ذات اللون في مناطق مختلفة من اللوحة، وتقنية الشفافية Transparence التي تجعل من الغطاء اللوني في بعض العناصر غير عازل بحيث يسمح بنقل ما يغطيه من سياقات لونية أخرى إلى المجال المرئي.. وهو ما يوازي بعض النوافذ الزجاجية الملونة في المدينة العربية أو الستائر الشبكية والحواجز الواقية التي صنعت من الحديد المطرق.

بهذا الشكل جعل العزابي المقومات العامة لبناء المدينة هي نفسها مقومات بناء اللوحة، ومثل هذا التشبيّ قد تكثف حضوره بشكل واسع في تاريخ الفن المعاصر. إذ أن قانون التقاطع (H.V.) كطريقة لمعالجة الفضاء والبساطة عليه Maîtrise de l'espace قد وقع اعتماده في تيار الحداثة للفن الأوروبي منذ مطلع القرن العشرين Modernisme، من قبل جماعة الباهروس Bauhaus وجماعة دوستيل De Stijl أو حركة التشكيل الجديد Néo-plasticism في هولندا خاصة. وذلك سواء في فن الرسم أو في فن العمارة. على أن تراث هذا القانون قد شهد الرسم قبل أن تشهد العمارة. فأعمال الرسّام الهولندي موندريان تمتع بأسبقية تاريخية على أعمال المعماري الفرنسي لوكويوزيه.

أما في خصوص المفردات أو العناصر المكونة للمكان البنائي الشامل، فهي ما يمثل بامتياز جانب «التصرك» الإبداعي الذي مارسه العزابي في صياغة مدنيته.

فقد غير الفنان موضع الفجوات الضوئية Transposition والأشكال الثانوية بصفة لم تعد موالية للهيكال الشكلي للمدينة. مما جعل منظر اللوحة متزاجاً عن مرجعيته المعمارية الأصلية، مستقلاً عنها. وذلك لما تتمتع به هذه المفردات من

II - حركية إنشائية

صراع مع العنصر

فصل بكارة لعنصر

غلبة اللون الأحمر القاني

عنق في الإنشاء

هتك الفراغ

تكديس المؤثرات التصويرية

نوع من العراك المستمر مع العدم

لمسات متوترة تطيع سلوك الفرشاة على القماش

عجينة لونية دسمة

حركة خطية

حركة ضوئية

انقلاب في مواضع العناصر

التشكيلية

محاولة لاصطياد متى

تشكيلي هيكلي يسند اللوحة

مراوحة بين التوزع الاعتباري

والشكيلة التقاطعية للوحة

تركيز على كتلة رئيسية

مشعة

تفجير الكتلة

تلاشي العناصر الجزئية

لمسات حادة

لمسات خفيفة شفافة

وصل الكتلة المركزية مع

الأرضية

فصل الكتلة المركزية عن

الأرضية

ظهور مواد دخلية عن الدهن

الزيتي مثل شبكة الصب

ثراء في البعد الملمسي على

سطح اللوحة

تشوش في سياق الفضاء

يقابله سعي نحو اصطياد ملمح

عام للوحة



هل نعرض اللوحة حركة إنشائية تتراوح بين التوتر الانرجالي والهدوء المتوازن ؟

إن حوار الفن مع المادة هو الأساس المباشر لحركة تشكيل اللوحة وما يساعد على ترسيخ هذا الحوار هو تنوع هذه المادة متنوعة ولا تنحصر في طبيعة واحدة. فهي مادة زينة لينة وهي عجسة صلبة وترايبه نارية أخرى... وكثيرا ما يرى لعرايى هذا النسيج المادي عناصر أخرى تقع نصيقتها على لقماشة وادماجها مع الطلاء بصعوبة مثل الرقع لقماشة الخشنة أو الخامات لشبكة.. ومثل هذه الخامات قد زدهر استعمالها في السنوات السبعين من قبل بعض الفنانين العراقيين من أمثال راكان دبوت

وحמיד المطار ومحمد مهر
الدين، من جماعة الوابيه
الحديثة

مثل هذا التنوع في
الخامات، جعل لوحات العرايى
كثير من رسوم، فهي تداخل
الرسم والنحت والكولاج... وقد
ساعد هذا التواء في التعامل مع
المادة على تنوع تقنيات
لخطاب التشكيلي والدفع بحدود
الانشاء إلى آفاق أكثر ثراء من
الاقتصار على الرسم الزيتي.

على أن هذه المواد المتعددة
ليست مجرد واسطة بين الفنان
والشكل بل هي أساس مركزي
في سيرورة تكوين الشكل نفسه،
وعامل محدد لطبيعة إنشائه.
فمثل هذه المواد قد جعلت
الشكل يتروّد من الانطفاء
اللونى (في صورة توظيف
خامات خشنة) إلى اللمعان
اللونى (في صورة الاقتصار على
الأرضية الأصلية للوحة)، وهو
ما يجعل فضاء اللوحة فضاء
غير متجانس Hétérogène .



كما أن مثل هذه المواد قد طبعت الشكل بطابع الخشونة فتجاوز بذلك نطاقه الحسي البصري المعتاد ليكتسب بعدا ملمسياً، وهو ما يمكن اللوحة بمقتضاه من أن تتخلّى عن مستوى التسطّح لتفصح عن نوع من العمق أو البعد الثالث من خلال الفجوات والخفر والتّنوّات الخشنة التي توقّرها مثل هذه المواد Relief ... وكأنا بالطلاء الزيتي في العديد من النّماذج يصبح مجردّ تلوين لهذه الخامات وتآليف بينها من خلال تدريج القيم الضوئية فيما بينها. أو كأنا بالطلاء الزيتي يصبح بمثابة تعميق لهذا البعد الثالث من خلال إضافة الظلال إلى التّنوّات، أو خلق مجال من الشفافية، وهو ما لا تستطيع الخامات الخشنة أن توقّره.

وهكذا، كأنا بالعزايي بإدخاله البعد الثالث في لوحاته واستدعائه لحاسة اللمس من خلال التّنوّات، إنّما يريد أن يضاعف قوّة الشّكل فيسلّحه باللمس فضلاً عن النظر، وهو ما يساعد على مضاعفة تأكيد الشّكل Affirmation de la forme .

فهل يعني ذلك نوعاً من العنف في إبراز الشكل من خلال اللّجوء إلى التّنوّ؟ هل يعني ذلك عجز المعالجة الغرافيكية السطحية عن تأمين هذا العنف أو هذه القوّة في تأكيد الشكل؟

لا جرم، إن توظيف البعد الثالث في عملية الانشاء قد ساعد على تسليط الشكل على الفضاء في نوع من العنف والحدة في الانشاء.. وهو ما يتساقط مع مزاج الحدة والخشونة في استعمال المؤثرات اللونية بصفة متضاربة كأن نجد البرتقالي الساخن محاذياً بصفة مباشرة للأزرق الداكن المفرق في البرودة الضوئية (كما في لوحة نافذة رقم 3 - 1992)، وذلك ما يساعد على طبع عملية الانشاء بطابع التّوتر رغم ما يبدو من شفافية وتناغم لوني في مواقع أخرى من نفس اللوحة.

كما أن توظيف هذا البعد الثالث من خلال التّنوّات والملاعب الملمسية ليس سوى تأثير على رغبة في الخروج

بالشكل إلى خارج اللوحة، بحكم ما يختزله هذا الشكل من مزاج الحدة والخشونة وما يكتنز به من توتّر، وهو ما لا يمكن تحقيقه إذا ما بقي فضاء اللوحة مسطحاً نظراً لعجز الشكل عند العزايي على فرض نفسه في الفضاء إذا ما اكتفى بقواعده الغرافيكية... وإلى هذا الحدّ، يكون تنوع المواد والخامات الصلبة المصاحبة للدهن الزيتي المرن بمثابة حلّ إنشائي لتجاوز هذا العجز وتثوير قدرة الشكل في تأكيد نفسه وتقوية ملمحه الحسي.

فهل سيتمكّن هذا الشكل المكتنز وقد تسلّح بهذه القوّة المضاعفة، من أن يقهر بياض الفضاء في اللوحة العذراء التي لم قسمها القرشة بعدّ، وأن يفرض نفسه على سعة الفراغ؟ إن أوّل ما يتّجه إليه الفعل الانشائي هو تلك الفراغ وفرض بكارة الفضاء الأبيض على القماش. وذلك بتقسيمه إلى بقع أو نوافذ متفاوتة الحجم للسيطرة على القماش البيضاء، وتسهيل استثمارها. ثم إخضاع هذه النوافذ بدورها إلى تنسيقات أخرى داخلية بقع تعميمها بجملته من التّصمّات الانشائية Accessoires poetiques والتنوّعات البصرية Variétés optiques.

وتحارس هذه التّصمّات والتنوّعات دورين متضاربين. فإمّا أن تنخرط في سياق التقسيم فلا تتناقض معه، إذ تفجّر حدود البنية إلى أفاق ثرية، فيستعيد الفراغ حضوره بين ثناياها في شكل مسافات هادئة.. وهو ما يعمل بصفة غير مباشرة على تأمين وحدة العمل الفني في تنوّعه، أو يساعد على تماسك الأسلوب في حركيته.

وإمّا أن يراد من هذه التّصمّات والتنوّعات، بصفة مفتعلة، ربط أجزاء اللوحة والتّوليف بينها، وذلك بحسب حضوره اللوني والضوئي، ويقع تركيزها في بقعة ما ضمن أشكال صغيرة تتمتع بحضور لونيّ كثيف... فتمثّل في بعض النّماذج تكديسا صفتعاً Ramassis للعناصر التشكيلية بشكل يضع حداً للفراغ ويوحى، بشكل مزعوم، بانتصار العزايي في ذلك العرّاك المستمرّ الذي يخوضه مع العدم.

فكيف يتحدّد مدّى فاعليّة هذا الخيار الاتشائي ونجاعته إذ ما اقتصرنا على هذا الدّور المزدوج الذي تلعبه هذه المؤثرات البشكيلية من ممتّات وتوتيعات؟

لا شك، إن هذا الخيار الاتشائي قد أتى أكله في العديد من أعمال العزابي فطيحها بطابع الثّراء البصري (= أعماله التي أنجزها في الثّمانينات وبداية التسعينات). وذلك من جهة أن هذا الخيار يجعل بنية اللوحة تسيّر وفق خطّ بنائيّ مُطرّد ومتطوّر المراحل، كما يساعد على افتتاح الشكل في سبرورة زمنيّة متوالية اللحظات. فبنية تكوين الشكل في الفضاء تتّصل ببنية زمنيّة تمنحها فاعليّة التطوّر اللّحظوي.

وهكذا، فإن الفضاء عند العزابي فضاءٌ متّوَسِّعٌ يخضع إلى سبرورة بنائيّة، تجعل من اللوحة جملة من اللحظات التي تلصق عن قصّة تكوينها كرونولوجيّا فضلا عن كونها جملة من البقع والرفع والأمكنة. على أن هذا التّزَمَن لا يبع اللوحة من أن تستجيب لعمليّة التمثّل العمودي لأطوارها. إذ أن هذا التطوّر الأفقي الذي يخوضه الشكل في نمّوه الرّسبي يصيغ بإزاء سائكرونيّة التمثّل بمثابة حركة بصرية مخصّصة ومتغيّنة في المكان، من خلال كليّة اللوحة، وهي حركة الشكل في قلبه من مجال إلى مجال، من التماسك المعصاري إلى تقسيم الفضاء بين نوافذ متنوّعة وفجوات ميثورة هنا وهناك، على شاكلة معماريّات القصور الصّخراويّة... إلى تقسيم هذه النّوافذ والفجوات ثمّ تفتيتها إلى عناصر يقع تركيزها تارة وتفتيرها تارة أخرى...

وهكذا فسواء تعلّق الأمر بتمثّل أفقي زمني أو بتمثّل عمودي بصري فإن الملمح الحركي الذي تكتنّز به اللوحة هو هاجس الفنان، بحيث لا يستقرّ المشهد التّجريدي على نظام ما قابل للحصر المباشر. كما يؤشّر هذا المشهد من خلال ذلك الملمّح الحركي الثّري على اهتزاز وعدم استقرار في مستوى الرّؤية إلى العالم. بل ويظل هذا المشهد يتقلّب ويخترق النّسق على نحو ما يبدو في الأبحاث الجماليّة لتبار ما بعد الحداثة في لندن ونيويورك. تلك الأبحاث المطبّقة في الفنّ التشكيلي

والعبارة على وجه الخصوص، والتي تسودها ظاهرة تفتيت البنية وتفتت عناصرها ونحطيم عقليّة نظامها The Deconstruction كما أن ما يساعد على بروز هذا النمط في أعمال العزابي ويضفي عليها نوعاً من القوّة الجماليّة، هو أنّ المؤثرات التشكيلية التي يوظفها من ممتّات وتوتيعات (مثل الحروف والأرقام والنقاط والعلامات والحريشات واللمّسات الطارئة والعناصر الهامشيّة الجزئية...) تصبح بمثابة مقارعات تشكيلية منشطة للتكوين البنائي العام، تنفّخ فيه الحركة وتتشلّه من التّسطّح والاستقرار في برنامج التّوازن البصري المتفتّل. ذلك معنى أن هذا الخيار الاتشائي قد أتى أكله في بعض أعمال العزابي، فدفع بلعية الاتشاء إلى حذو خيبة.

ولكنّ هذا الخيار، بالمقابل، جعل البعض الآخر من الأعمال تشككي من كشافه هذه المؤثرات التشكيلية وثقلها وهو ما لا يتوافق مع حقّة الشّحنة التّعبيرية للوحة التي كثيرا ما تكون شحنة مرحة كما يتجلّى في طبعة الألوان المستعملة Couleurs gaies.

إنّ هذه الكشافة (أو هذا الرّكام والتكدّيس Accumulation) للعناصر الصّغرى بقصد اختصاب الفضاء وإملائه، تقصي أيّ منفذ لحضور الفراغ في اللوحة عندما تكون الحاجة ملحة إليه. إذ الفراغ Le vide في حدّ ذاته، بوصفه قيمة جماليّة في اللوحة الحديثة، إنّما يمثّل منفذاً ضوئيّاً هاماً للثّهونة تنتفّس منه الأشكال. كما أنّه قادر، هو نفسه، على إثراء اللوحة إذا ما وقع استثماره بنجاح. وليس الفراغ مجرد انعدام للشكل.

وعليه، إن بعض أعمال العزابي (تلك التي عرضها سنة 1990 وسنة 1991 مثلاً) في حاجة، أمام رتابة ملمحها البنائي، إلى إعطائها حيزاً مهماً للفراغ الضوئي قصد إبراز مجموعة من الكتل بعينها (وهو ما وقع تداركه بعض الشيء في تجربة التّراؤف منذ 1992) وقصد عدم الوقوع في رطانة الفضاء المشحون بالمتمّات البصريّة والمحشور بالعناصر

الحايبة، عندما تكون بساطة الفكرة الانشائية أو خفة الشحنة التعبيرية في شتى عنها، أو على الأقل لا تستدعي وجودها بشكل مكثف. إذ الحضور المكثف لهذه العناصر الصغرى إنما يتعسف عليها فيجرها إلى تجاوز طبيعتها، فتصبح مواضيع مركزة والحال أنها عناصر جانبية، كما تصبح أساسيات

والحال أنها متممات في طبيعتها الجمالية المستمدة من الفن المعاصر.

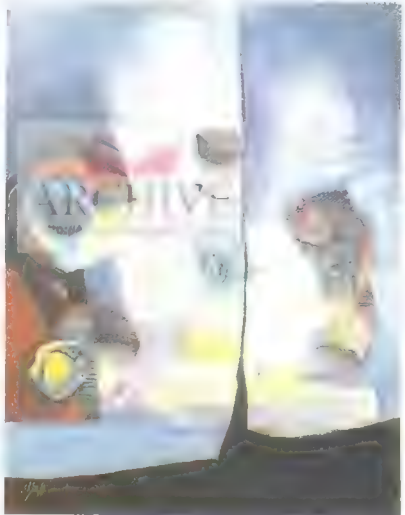
«كثيرا ما انطلق من مواد مختلفة (رمل، قماش، شباك، حصى...)، وهذه المواد وما يقبل عليها من خصائص طبيعية، إنما تصبح شيئا فشيئا المكون الأساسي للوحة، إذ

توضع في أماكن حساسة من اللوحة وتلعب دوراً بنائياً.. ثم يقع توزيع الألوان والبحث عن التوازن. ومن ثمة تتبلور الرؤيا الخاصة بي للكون.

لكنني لا أستعمل المواد المختلفة في كلّ اللوحات بل استعملها حين أحسّ بأن هناك ضرورة لذلك، فعشرات اللوحات لم أستعمل فيها الثقومات.

كلّ رسام يستحقّ هذه التسمية، لا بدّ أن تكون له تقنية خاصة به يعالج بها مواضيعه، وتقنيته الخاصة هي نحت الثقومات وتلوينها وإعطاؤها أبعاداً تشكيليّة، هذه التقنية تنحدر من إحساسي بخلق أجواء توحى بعالم نقيّ لم يقره الانسان بعد..

غير أن الظلال والأصواء المتوزعة على المواد المختلفة تضيف حياة جديدة على اللوحة. وهنا تصبح المادّة حيّة. كما يصبح الموضوع تشكيليّاً بحتاً...»



III - من موسيقى الحس الغنائي للغنان إلى غنائية التشكيل الفني للوحة

تجريد المدينة الواقعية من ملامحها البنائية
تفجير بنية الفضاء الواقعي
تفتيت الشكل إلى وحدات غير هندسية

توزيع الوحدات على فضاء اللوحة وفق نظام آخر
تعمير الفضاء بمؤثرات تشكيلية إضافية مثل الحروف
والعلامات..
نوع من الإيماء والصّحيج في ضربات الفرشاة والمواد
Poly-phone



نوع من الثراء الغنائي في
تشكيل الخطوط Polygraphie
تأليف العناصر والتنسيق
بينها بإدخال الضوء واللون
ولتتواء:

لتحكم في نسب الكثافة
الضوئية واللونية ونسب التواء
ولتخونة.

مراوحة بين الشفافية الضوئية
وبين ثخونة الأشكال البارزة
وصلابتها.

موسمى

عنصر البنية تتحرك من
خلال التدرج الضوئي.
حركة.

من الأسود (المائل إلى
لوزقة) إلى الأبيض (المائل إلى
لوزقة).
تحول.

تشكيل طرى ومتحرك لا
يحصّر اللوحة في كتلة واحدة.
تحول بطي - داخل كل كتلة.
تحول سريع ومفاجئ من
لكتلة إلى الفراغ.

فرع



تؤكد العلاقة البنوية بين الفنون أن الحسّ الانشائي يرجع إلى أصل واحد وهو ملكة الخلق والصناعة والتأويل لدى الانسان. تلك الملكة التي تتحرك نحو ما يراه الفنان، سواء كان هذا العالم مرئياً أو مسموعاً، مكانياً أو زمانياً، يتكون من أشكال لها حيز أو يتكون من أصوات لها تتابع في حركة الزمان. وما علاقة الرسم بالموسيقى إلا إحدى ظواهر هذه العلاقة البنوية بين الفنون.

وإذا ما تعاملنا مع أعمال العزابي انطلاقاً من تصور هذه العلاقة، سنجد أنها تستجيب لنوع من القراءة الموسيقية. وقد نجد في السلوك التكويني للفنان ما يشرع لهذه القراءة، إذ العزابي من أعيان الموسيقى الشرقية تذوقاً وعارسة كذلك. فهو مستمع محترف لمحمد عبد الوهاب وزكرياء أحمد...

كما أنّ عازفه على آلة العود، ولكن ما يهّمنا أساساً لتأكيد هذا العهد الموسيقي داخل اللوحة هو أن موسيقى الحسّ الفني للفنان قابلة لأن تتجلى من خلال طبيعة التشكيل الفني للوحة، خصوصاً إذا ما انطلقنا من الفرضيات التالية :

1 - أن الحسّ الموسيقي Musicalité لا ينحصر في العمل الفني الموسيقي فحسب بل هو سلوك تعبيرى.
2 - وعليه، فإن هذا السلوك هو نط من أنماط الوجود الفردي الخاص Manière d'être ورؤية للعالم، فضلاً عن كونه حيوية مشوّثة في أفعالنا اليومية. فقد تلمس على الأرض بالتوازي مع حركة إيقاعية. وكأن الإيقاع شيء ملازم لفيزيولوجية الجسد وأفعاله (دقات القلب والدورة الدموية، النفس... التفكير...).

3 - أن هذا النمط الوجودي أو هذه الرؤية للعالم قادرة لأن تتسلل إلى السلوكات الانشائية لدى الفنان سواء من خلال ترتيب الفضاء وهندسته العامة، أو من خلال الأداء العقوي.

صمت.

بعض الشظايا التي انفلتت من إحدى الكتل لتعمر الفراغ انعكاس

تتابع تشكيلي (على مستوى الجرافيك أو الحركة الخطية) تتابع لوني وضوئي غير فطري

إيقاع/تزيين الشكل

وحدة تشكيلية لا تنطوي على نسق مغلق

الايقاع ممتد...

والسمفونية لم تكتمل بعد

.....

هناك نية للملكة شتات الأشكال من خلال تنسيقها لونيًا الخطوط معبرة والعناصر مشتتة = فوضى/عشوائية الألوان متمازجة والأضواء متوازنة = موسيقى/نظام حركة المخطوط غير متفقة مع حركة الألوان = مفارقة المشهد العام للوحة ينزع إلى تحويل هذه المفارقة إلى ثراء

وتنوع موسيقى متقلبة تنجّه نحو التأليف

ولكن السمفونية لم تكتمل بعد

.....

من خلال عملية متابعة الإيقاع يتحوّل الشكل إلى حركة.

من الفضاء إلى الزمان

من الثبات إلى الحركة

من اللوحة (كمجال محدّد داخل إطار)

إلى العالم المتروّط داخل حركة الزمان اللانهائية.

موسيقى

موسيقى تنزع دائماً إلى التأليف

التنسيق Harmonisation والتناغم لم يثبنا بعد

ليس هناك مركز للوحة، واضح المعالم

وينتج عن ذلك غياب نقطة بداية ونقطة نهاية للوحة

اللوحة لا تبتدئ ولا تنتهي مثل القطعة اللحنية الموسيقية

الحركة مفتوحة/مستمرة، والغنائية طرية وليّنة

والسمفونية لم تكتمل بعد.... والنظر مستمر..



إن العلاقات الصورية داخل القطعة النغمية تتوافق في الأثر التشكيلي مع العلاقات اللونية التي تتأسس عليها علاقات الأشكال في التكوين البنائي للوحة Composition . كما إن ذلك الجهد للمقاوم لتراكمات الحروف الصامتة يتوافق مع ذلك الجهد الذي يقاوم من خلاله العزابي التراكمات اللونية الباهتة والجوفاء التي قد تستل إلى أرضية اللوحة أو إلى مفردات التكوين التشكيلي. وأدوات هذه المقاومة هي الشحنات الضوئية واللونية التي يبتثها العزابي داخل مادته الزيتية.

على أن الصمت في الموسيقى هو ما يتوافق تشكيليًا مع السواد والبياض. إذ الأسود والأبيض هما غياب التفصيل اللوني. سواء كان هذا الغياب بسبب غياب الضوء كليًا (الأسود) أو بسبب سيطرة الضوء كليًا (الأبيض). لذلك لا يشتمل الأبيض والأسود، بصفة مباشرة، إلى الدورة اللونية الفيزيائية الموحدة في الطبيعة Cercle chromatique بل هما مجرد معيارين ضوئيين لقياس مدى حضور أو غياب اللون بما هو شحنة ضوئية.

ولما كانت التفصلات اللونية المتدرجة (أصفر - برتقالي - أحمر...) فعاليات مهمة لاثراء تفصلات الخطاب التشكيلي، أمكن لنا أن نعتبر وجودها بمثابة مقاومة للصمت أي للفراغ أو البياض الذي يكتنف اللوحة قبل رسمها، من جهة، ومقاومة للصمت كذلك، عندما تحتكم اللوحة إلى تفصيل لوني واحد، خصوصاً عندما تكون مسطحة وخالية من التدرجات وما توفره من ظلال. وهو ما لا يتعلق بمجال نظرنا هنا إذا ما كان موضوعنا حول فن إبراهيم العزابي.

وهكذا فعندما تتناول نموذج اللوحة «نافذة 2» التي أنجزت سنة 1993، نعثر على نوع من الجهد الساعي إلى مقاومة هذا الصمت أو مقاومة سكونية اللون الواحد. وكأننا بالفتان

« - أن الأداء التشكيلي للوحة بما هو مسار زمني ينطلق من لحظة زمنية ما ويتطور، قادر بحكم زمنيته هذه Temporalité لأن يتضمن سلوكًا حركيًا يلزم تعبيراً موسيقياً، إذ اللوحة ليست جسماً قديماً أزلياً وليست طرفة تحدث فجأة بين موجودات العالم، بل هي شيء يتكون في الزمان ويحتكم إلى سيروية إبداعية مثلما وقع تأكيد سلفا.

5 - أن تجريد العزابي بما هي تنتمي إلى التجريد الفني Abstraction lyrique قابلة لأن تحتضن هذا الحس الموسيقي من خلال المقومات التالية :

أ - المرونة Fluidité أو الطراوة اللونية المادية واللونية التشكيلية في توزيع للمسات والكتل (الانتقال من كتلة إلى كتلة أخرى متناصلة عنها، ثم صهر هذه الكتلة في الأرضية...)،

ب - التناقص اللوني Harmonie

ج - التدرج الضوئي بين القيم الضوئية Dégradation des valeurs وهو ما يرافق تدرجاً آخر بين الفرسقات اللونية Les tons.

د - الإيقاع Rythme وهو بمثابة ترميز للشكل.

هـ - التوازن Equilibre وهو ما يضفي سمة النظام العام للأثر وقد يغيب على إثر سيطرة اللاتوازن أو جسمية الاختلال، وهي أن يكون الإيقاع العام للحركة البنوية للوحة مختلاً أو ناقصاً أو غامضاً... مثل هذه المقومات التشكيلية الأخيرة، تتوافق مع المقومات النغمية في القطعة الموسيقية. وهو ما يستدعي فهماً معيناً لإنشائية المجال اللحني والنغمي من خلال التعريف التالي :

« إن المستوى اللحني والنغمي لقطعة موسيقية ما، يعني نوعاً من تنظيم العلاقات الصوتية، أو جهداً لإزالة تراكمات الحروف الصامتة Consonnes، أو بكل بساطة، يعني حضوراً لبعض المظاهر الناتجة عن الإيقاع ».

(R. Wellek et A. Warren : La théorie littéraire.

Seuil, Paris, 1971. p. 176).

تتوسط هذين السلسلتين فتكون بمثابة جسر تنسقي وتنظيمي بينهما لتأمين فعالية التوازن، وقد يرتب الحسابات الصفراء والبنفسجية لتأمين هذا العبور من لبد إلى الساخن والعكس بالعكس، لذلك فإن الاسراف في استعمال الأصفر يمثل خطأ «لا بد منه» لتشوير الحركة ودفع

للوحة إلى أكثر ما يمكن من حيوية الايقاع.

فما الأصفر مثلاً، لا لحظة عبور في قلب الدورة اللونية، ما بين الأحمر والأزرق، فإذا نطلقنا من الأول وصولاً إلى الثاني، نضيف نقطة صفراء إلى الأحمر حتى إذا ما تحصنا على البرتقالي حدثنا كمية الأحمر الأصلية لبقى الشكل أصفر شبه خالص يوحي بضرورة وجود الأخضر (كثير من الأصفر + قليل من الأزرق) للمرور إلى الأزرق، وحتى إن كانت حلقة أخضر شبه مفقودة لولا وجود نوع من سروري أكثر من أزرق + قليل من الأصفر في شكل حبيبه در عير في لادو لا يصح مسح لدايقه الحسنة بلانوس لى يكمل داخل لدايقه من حبيبت حرسه لعدى، ان عتبر لأصفر عسبه لبطه هو تكديتة مفردة مرته في بنية مفردات الايقاع لمتدرج

في هذا النموذج يحاول أن يوظف أكثر ما يمكن من التفاصيل اللونية الحية لاستبعاد الجمود، إلى حد أنه أصبح يرنو إلى شكل من التنظيم والتسقي بين سلسلة من الألوان الباردة (أزرق) وسلسلة من الألوان الساخنة (أحمر)، وذلك ما جعله يبحث عن الحسابات اللونية الممكنة التي يمكن ان



صمته وكيف يمكن تأكيد ذلك من خلال حركة الشكل في
سمة الهندسة والفصحة للوحة ؟

مثلاً توصلنا إليه في دراسة الفعل الانشائي، فإن العزابي
يسطر على لوحة من خلال تصميم هندسي الى بؤبؤ يقع
اتجاه يقطع الصور وعرض ضمن نسبه يعودي

كما أن عبارة ثمانية لخطه عمود هو تأكيد له عدده
رسمه من سندرغ الموصفي مساهم في سلسلة لاور
المتناسق ..

بعد الشكل يمكن تأكيد حضور الهندسة الموسيقي في
لتشكل الفني لدى العزابي من خلال حركة اللون في لونه



والأفق تلك هي الضاحك
لسانته لاولي وتصدر من
طبيعة هندسية، ثم معالجة
النوافذ كل على حدة بتطعيمها
تشكيلاً من خلال إضافة أشكال
حرية في حركة تربط بين مجمل
النواذ الأربع، وتلك هي الظاهرة
البنائية الثانية وتصدر من
طبيعة غنائية أكثر حركية،
وعلى أساس تعدد مستويات
لتشكيل في هذين السلسلتين
المختلفتين (حركة النوافذ وحركة
لواثرات التشكيلية)، يمكن أن
نستشف بهذا موسيقياً.

إذ أن تعدد المستويات
لونه في معالجة الفضاء، يمكن
أن يتناسب مع تقنية تعدد
لتصوير في الموسيقى - Poly-
phonie ، وهي أن تتألف
القطعة النغمية بالاعتماد على
أكثر من طبقة صوتية، ويتجلى
تعدد التصوير في الموسيقى
الافريقية والغربية (كما في
لبلوز والجاز) في توازي
سلسلتين من التأليف الصوتي ..

بهذا التناسب المنهجي بين اللوحة كظاهرة مرئية وبين اللوحة كظاهرة نغمية، فتحن أمام لوحة العزابي هذه، أكثر من أن تنظر، إننا نكاد نستمتع إلى اللوحة باستعمال حاسة البصر! ألا يعني ذلك بامتياز مثالا لتأكيد أن الفن واحد مهما تعددت أشكاله التعبيرية ما بين المكان والزمان ومهما تعددت أدوات التلويح الفني ما بين حواس مختلفة.

● «إن الارتجال والتلقائية هما بالنسبة لي العامل الأساسي للانطلاق في البناء. ولكن هذه التلقائية منظمة بشكل من الأشكال كما أنها مراقبة Controlée ثم يأتي عامل آخر وهو التوازن. إذ أنني بعد الانطلاق التلقائي في الممارسة التشكيلية أعمل على تصحيح كل ما هو خارج عن المنحى الجمالي الذي أريد. هناك توازن «داخلي» أشعر به، ويتأني من طريقتي في توزيع المساحات والمواد المختلفة، ومن طريقتي في تقسيم فضاء اللوحة واختيار الألوان».



أصفر عزابي

بيتة صحراوية

«للوحتي بُعدٌ طبيعي» إبراهيم العزابي 1 - 1 - 1991 .

يقع زرقا - متلاشية

الاعتماد على قانون التقاطع بين الأفقي والعمودي في بناء اللوحة.

نوافذ المدينة

مرمعات معلقة في الفضاء

خضوع اللوحة إلى البيئة والذاكرة

توازن اللوحة بالرجوع إلى توازن مشهد العالم.

السوق

تركيز الضوء داخل فجوة التهج

أرضيات تغلب عليها المرجعية الزرقا - للمشاهد

الطبيعية...

كأن نستمتع إلى إيقاع خافت وحاف قليل التَمَفَصَل من خلال عزف على القيثارة الحاققة Guitare basse. ويثل هذا الإيقاع هيكلًا صوتيًا عامًا يسند سلسلة أخرى من الأصوات الحية المرحلة، كثيرة التَمَفَضَل، التي تنتجها أدوات النقر Instruments de percussion على سبيل المثال. أما في الموسيقى الشرقية فيتمثل تعدد التَصَوِيت في سلسلة من الأصوات الوترية التي ترافق سلسلة صوتية أخرى تؤذيها الخنجرة البشرية...

ومثل هذه الفعالية الموسيقية ترافق عادة مع فعالية الطباق الموسيقي Contre point . وهو مستوى لحني حاف وثابت ويصاحب المحور النغمي المتحرك الذي يمثل أساس التأليف اللحني للقطعة الموسيقية مثل ما تحدته آلات الهارمونيوم والأرغن والمكرديون... في توظيفاتها الشرقية (الموسيقى الهندية والباكستانية...).

فالاستوى اللحني الحاف الذي يسند هيكله التأليف الإنشائي في الموسيقى هو ما يتناسب مع المستوى الهندسي في تقطيع الفضاء. طولًا وعرضًا، بين نوافذ العزابي. أما المستوى الثاني الموهل في الحركة، الذي يمثل مستوى آخر في تعدد التَصَوِيت أو يمثل حركة نغمية أخرى في الطباق الموسيقي، فذلك ما يتناسب مع حركة الظاهرة البناية الثانية. تلك الظاهرة التي تقوم على الحركة والارتجال والتفصيلات المفردة الجزئية التي تعمل بدورها على ربط الأقطاب الهيكلية الكبرى في التكوين أي النوافذ الأربع للوحة في السلسلة البناية الأولى؛ إذ الحركة التي تتمتع بها المؤشرات التشكيلية من متممات وتنويعات صفري وثنائية، إنما تكون سلسلة قائمة بذاتها وتنطوي على طابع الارتجال في تدارك جديد للفضاء (السلسلة البناية الثانية). أو بتعبير آخر تتم عن تقسيم جديد للفضاء - يتجاوز الهندسي ليتدارك الفضاء ارتجاليًا على نحو الارتجال العزمي في التقاسيم الموسيقية Improvisations musicales داخل التأليف النغمية.

نوع من التوازن الضوئي
نوع من التوليف البنائي للوحة
مرجعية تجريدية غنائية
علاقة العناصر ببعضها أصبحت علاقة جمالية بحتة
علاقة تشكيلية
علاقة بنائية مثل علاقة الحروف الموسيقية ببعضها في
النغم

مرجعية الشكل هي الشكل نفسه؟

...

مرجعية الشكل هي الفنان نفسه؟

الفنان ذات مبدعة وموضوع لإبداعه في نفس الوقت

شحنة نفسانية تجعل بها عملية الانشاء

مرجعية نفسانية

بحث عن أركيولوجيا نفسانية للشكل

أوتونوميا الشكل هي نفسها غير مستقلة

أوتونوميا الشكل تجعلنا إلى مفاعلات مرجعية أخرى

مفاعلات نفسانية

محركات عضوية وحيوية...

جدار قديم

كومة من الحجر

ارتجال وتلقائية في تصريف المساحات

غياب الأفقي والعمودي

اهتزاز وعدم استقرار في مستوى الرؤية

تشوية لبنية الواقع

اندثار المرجع شيئا فشيئا بشكل ما

غياب موضوع محدد

هستيريا المسافة

تصريف حر للكثافة الضوئية

ممارسة لونية وحشية

تفجير البنية

خطوط مشوشة

غياب التركيز الهندسي

هستيريا المسافة

انزياح اللوحة عن البيئة والذاكرة

تدخل الأحمر القاني والقرمزي داخل أرضية

زرقاء

انفصامية لونية للشكل

صدعات ضوئية طارئة

مرئيات ودوائر غير مرئية هندسيا

خرشات خطية تتم عن حساسية التنظيم

عشمة.

هل تصبح اللوحة فضاء لمعالجة مشاكل تشكيلية صرك ؟

الشكل يستقل بذاته

اللوحة بمثابة محاولة لاصطياد شكل هيكلي عام يستند

العناصر

العناصر التشكيلية متلاشية في الفضاء

بحث دؤوب عن التوازن والاستقرار

معاناة لانشاء الشكل من جديد

هل تفترض عبيرة الشكل في تكوينه

وتطوره نغمة من مرجعية بصرية

إلى استقلالية جمالية ؟

يمكن اعتبار الأزرق بمثابة لحظة هدوء وبرودة، يمر بها

الشكل العزابي في مسيرة تكون اللوحة. كما أن هذا اللون

يمختلف تدريجاته يمثل قطبا رئيسيا في هذه المسيرة، بالمقابل

مع قطب رئيسي آخر وهو الأحمر ك لحظة توتر وسخونة.

ومسيرة الشكل بين هذا وذلك تنفصع عن قلق التذبذب

والانفصام.





للحديث عن ماهية جمالية للوحة. إذ الأسلوب الفني بما يتضمنه من قدرة التمثيل التشكيلي هو محرك هذه النقلة التمثيلية التي يخوضها الشكل من العالم كمرجع إلى اللوحة بوصفها تتجلى على نحوين، فهي انعكاس للعالم من جهة تكرار عناصره وبنية تمثيلها وهي انزياح عنه، من جهة ترتيب عناصره على نحو آخر يتضمن إيقاعاً ذاتياً خاصاً. وهنا تكون لوحة العزابي من الذاتية والاستقلالية بحيث تجعل العالم من خلال منظورها الخاص، يتخذ مظهرًا آخر. وذلك ما يتوافق مع مفهوم الفن لدى بول إيلار P. Eluard (الشاعر الفرنسي...) : «إن الفن هو أن أرى العالم كما أنا ولا كما هو عليه».

● «إن لوحاتي قابلة للتأويل ويمكن أن نفترض لها قراءات متعددة. فهي قد توحى بعالم بدائي نجد فيه أحيانا خطوطاً أو علامات تدلّ على مرور يد الإنسان من هناك. كما أنها قد توحى بعالم متلاشي حطمته يد الإنسان.. أو بأثار لكافة طبيعته حدثت فجأة. المهم بالنسبة لي هو أن تكون المعالجة التقنية متوازنة بين المواضيع المحتملة».

● «إن اللوحة التي أرسُم، هي جملة من الرموز والعلامات سواء كانت علامات المواد المستعملة أو علامات الألوان. ولكن بحكم التوزيع اللوني (الضوئي) وحركة الخطوط تصبح اللوحة مكتفية بذاتها Autonome وليست بالضرورة حكاية، إذ أن الطاقة التعبيرية التي توفرها المواد المستعملة في توزيعها العفوي تجعل من اللوحة قابلة لتأويلات عدة».

● «لا أعتقد أن على الفنان الانغلاق في أسلوب معين ورؤيا مستقرة للكون. فهذه الرؤيا تتطور تدريجياً بحكم ما يكتشفه الفنان من تقنيات جديدة. ففي مجموعة التوافذ التي شرعت في إنجازها سنة 1992 قمت برسم بعض الأشكال (حجارة، صفوف...) وسلّطت عليها أضواءً وظلالاً مما أضفى على اللوحة مناخاً ميتافيزيقياً».

(التناقضات، الحروب...) وذلك بإحالتها إلى سياق جمالي «منظم» يحتمك إليه مسيرة الشكل الفني.

بهذا الاعتبار، فإن اللوحة وإن كانت مجردية، إلا أنها ليست تعبيراً غريباً عن عالم داخلي غريب بدون مكان. بل هي بمثابة تعبير انعكاسي عن عالم موجود يقع ترتيب عناصره على نحو آخر ومن خلال منظور آخر خاص. فاللوحة ليست بديلاً لواقع معاش يشرّ بالزمن المستحيل أو بعالم جميل أت في حلالة الغموض. بل هي تصريف لما هو موجود تصريفاً تشكيليًا. ويتحدد هذا التصريف عبر آلية سيمبوتيقية مفتوحة، ينتقل الشكل بمقتضاها من رزمة محايدة إلى ترقيم تجريدي له قاموسه الخاص، من مفردات معينة في الفضاء ومفاعلات تعبيرية مثل الحركة الخطية، الحركة الضوئية، تقسيم الفضاء...

كما إن مكون الوعي الذي يتجلى في الرؤية الواعية للعالم يتسرّب إلى فضاء اللوحة وينزلق زمنيًا مع الألوان بين غضون الشكل العنّي بصفة لا واعية حتى إذا ما ضحيت آلية تشكيله تحول إلى رؤيا.

إن النقلة من الرؤية الحسية والذهنية إلى الرؤيا لما بعد حسية، هي نقلة من الشكل المرجعي المحايث لموجود العالم إلى شكل مستقل، يكتفي بذاته جماليًا Autonome ولكنه يتخوّل في البنى المرجعية نفسانيًا، حتى وإن سجل نقلة من رؤية واعية إلى رؤيا لا واعية. إذ أن عناصر العالم بقيت هي داخل اللوحة حتى وإن تغيرت مظهراتها، كما أن بنية التمثّل النفسي المرافقة لها بقيت هي نفسها : l'angoisse . فالرؤيا هي انعكاس للرؤية عبر المثل التشكيلي الذي يشهد على وجود أسلوب إنشائي خاص.

فالأسلوب هو ما يشرّع لوجود استقلالية جمالية للشكل كما أن الخاصيات الانشائية لهذا الأسلوب هي ما تشرّع

بهذا الشكل يمكن لاستراتيجية العملية الإبداعية أن تكون ثقلاً من قلق إلى قلق آخر، وليست سعياً نحو «عالم» طوباوي ou-topos/non lieu عديم المكان، يقبب فيه مفهوم القضاء فتغيب فيه ظواهر القلق. فالقلق موجود بشكل أو بآخر طالما كان هناك فضاء يتورط فيه الإنسان ويتردّد بين وحدانه وتضاريسه وألوانه... فالعملية الإبداعية هنا هي تصرف لكثرة التوتّر من فضاء المرجع إلى فضاء الشكل أو من الرؤية إلى الرؤيا، بما تفترضه الأولى من محايشة للعالم المرجعي وما تفترضه الثانية من انزياح عنه على أن نفهم هذا الانزياح Ecart، ليس بما هو خروج نهائي من دوامة العالم، بل بما هو تعامل جديد مع عناصر هذا العالم من خلال تمثّل إبداعي لترتيب العلاقات الجدلية بين هذه العناصر. إذ أن عناصر العالم هذه وإن اتخذت في اللوحة تظاهرات جديدة يحسب ما يقتضيه الخطاب التشكيلي للفنان (مفردات، مؤثرات بصرية، حركة لونية، إيقاع...)، إلا أنها تبقى موجوداً، فتشعر لوجود بنية الوعي التي تراقفها وتتسلّحها به يكتشف هذه البنية من ظواهر القلق.

على هذا النحو، إذا قلنا بأن استقلالية العمل الفني عن البنية المرجعية للعالم l'autonomie de l'œuvre شرط أكيد لتحقيق ماهيته الجمالية، وهو التصرّ الكبير الذي قامت عليه الحداثة في الفن، فإن ذلك يمكن أن يسوقنا إلى مفارقة نظرية. وهي أن أوتونوميا «الشكل عند العزابي هي نفسها غير مستقلة بل تخيلنا إلى مفاعلاتها النسبائية، أي إلى ظواهر القلق في علاقة الرسام بالفضاء التشكيلي، تلك الظواهر التي سبق وأن قلنا بأنّها شكل آخر لظواهر القلق في علاقة الرسام بالفضاء المرجعي (كما تجلّي ذلك في تعامل الرسام مع المدينة العربية).

فهل تصبح اللوحة فضاء لنقل مشاكل نفسانية من العالم إلى اللوحة، فتصعب ماهيتها الجمالية في نوع من الإحراج؟ يمكن اعتبار لوحة العزابي بمثابة مصبّ للمفهوم المشتوّ ومستودع لتكرار الكوارث العنيفة في العالم اليومي

ويأتي الأصفر بكافة فصائله المتقلّبة من البرودة إلى السخونة، من الأخضر إلى البرتقالي، كحلقة تتوسّط هذين القطبين المجاذبين يُحاول فيها الرسام أن يصرّح بهذا التردّد. وإذا اعتبرنا بأن الأصفر يحكم موقعه داخل الدورة اللونية، يمثل جسراً للعبور بين هذين القطبين، فإنّه سيكون بمثابة حلّ للصراع اللوني وخلص إلى تأليف فضاء اللوحة... تأليفاً يجسّم سعياً نحو الاستقرار وسعياً نحو تخليص الرؤية من التناقض والصراع.

إن ظواهر التناقض والصراع هذه هي التي لا يمكن لأية حياة أن تستقيم بدونها. فهي فعالية حيّة تطبع التاريخ بطابع الجدلية وتفتح الفعل البشري نوعاً من المعنى... فهي ظواهر متواترة في مشهد العالم المرجعي للفنان. وما ألوان اللوحة إلا ترجمة سيكولوجية لمثل هذه الظواهر ولكن في ترتيب إبداعي جديد لحركاتها وأقطابها... يصرك التناقض الجدلي عبر التضارب اللوني ويصرك الحركة عبر علاقات الألوان المتضاربة بعضها. كما لا بدّ لهذا الترتيب الجديد لمشهد العالم من أن يعرّض منزلة العالم بالنسبة للفنان بمنزلة اللوحة لديه، وأن يعرّض علاقة الفنان بالعالم بعلاقته مع اللوحة..

لذلك جاءت اللوحة في فن العزابي فضاءً للتعوّض Compensation الجمالي والتفاسني للخروج من دائرة القلق Angoisse في العالم المعيش، والدخول في دائرة قلق جديد، في العالم المرسوم.

وهكذا يتردّد العزابي بين :

قلق الأنظام في العالم المرجعي وقلق النظام في اللوحة، من جهة، وقلق النظام والرّئاسة في العالم المرجعي وقلق الفوضى في اللوحة من جهة أخرى.

وعلى شاكلة مسيرة الشكل من الأزرق إلى الأحمر أو العكس، فإن مسيرة الفنان من العالم إلى اللوحة، هي مسيرة قلق لا تستقرّ على وضعية «واضحة» سواء كانت هذه الوضعية نظاماً أو فوضى.



5

ARCHIVE

1890

[illegible]

— 10 —

[illegible]

فمن شأنه أن يفتح لنا آفاقاً جديدة، فهو مقدرة لا تقبل أن تكون أداة هو
كان.

لذلك، فإننا نعتبر أن هذه هي تلك المجالات التي يجب أن نعمل فيها، بكل جدية
والتفاني، من أجل أن نكون قادرين على تقديم أفضل ما لدينا من خدمات
شعبنا الروحية واللغوية والتاريخية.

لذلك، فإننا نعتبر أن هذه هي تلك المجالات التي يجب أن نعمل فيها، بكل جدية
والتفاني، من أجل أن نكون قادرين على تقديم أفضل ما لدينا من خدمات
لثقافة التهميش كما لا مجال فيه لتهميش الثقافة.

لذلك، فإننا نعتبر أن هذه هي تلك المجالات التي يجب أن نعمل فيها، بكل جدية
والتفاني، من أجل أن نكون قادرين على تقديم أفضل ما لدينا من خدمات
لثقافة التهميش كما لا مجال فيه لتهميش الثقافة.

لذلك، فإننا نعتبر أن هذه هي تلك المجالات التي يجب أن نعمل فيها، بكل جدية
والتفاني، من أجل أن نكون قادرين على تقديم أفضل ما لدينا من خدمات
لثقافة التهميش كما لا مجال فيه لتهميش الثقافة.

لطقث الابداع.

أيها السادة والسيدات،

لذلك، فإننا نعتبر أن هذه هي تلك المجالات التي يجب أن نعمل فيها، بكل جدية
والتفاني، من أجل أن نكون قادرين على تقديم أفضل ما لدينا من خدمات
لثقافة التهميش كما لا مجال فيه لتهميش الثقافة.

الجمعية وبشروط الإيمان بمرور الزمن.

أيها السادة والسيدات،

لذلك، فإننا نعتبر أن هذه هي تلك المجالات التي يجب أن نعمل فيها، بكل جدية
والتفاني، من أجل أن نكون قادرين على تقديم أفضل ما لدينا من خدمات
لثقافة التهميش كما لا مجال فيه لتهميش الثقافة.

[illegible]

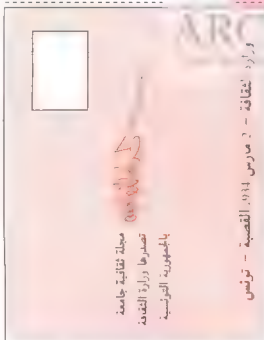
أبها السادة والسيدات،

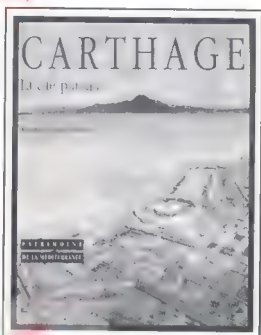
المعرفة

فقد تولى رئاسة راج حليمه خاتمة، والجهود قد عملت حثيثاً بهدف أن يكون حليمه يوسف
عالم في اللغة العربية من جهة وفي مختلف العلوم الإنسانية من جهة أخرى. وقد تولى رئاسة
الجامعة من سنة ١٩٦٤ إلى سنة ١٩٦٨. وبعد أن تولى رئاسة الجامعة، فقد تولى رئاسة
جوبيتها. وإن إقامة حوار وطني سيمهد روجه من روح إنشق الوشني ويتحد بمقتضاه مضمون مشروع

بها لسانه وا
 ARCHIVE
 http://Archivebeta.Sakhrif.com
 الجسم

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.





قسيمة اشتراك سنوي

الاسم و لقب
أعنوان
لترقيم لبريدى
ص -
البلد

اشترك في ستة أعداد 10 دنانير أو ما يعادلها
يرسل معلوم الاشتراك صرقاً أو عن طريق حوالة بريدية بالحساب
البحري بالبريد 92 - 627 باسم السيد عبدالحاميد الهلالي.
محتسب مجلة «الحياة الثقافية»
وزارة الثقافة 2 مارس 1934 القصبة - تونس

النظواهر الثقافية الوطنية والعالمية المنظمة بمختلف ولايات الجمهورية التونسية جانفي - فيفري - مارس 1995

إلى جانب التظاهرات المتميزة غطت كل المدن خلال الثلاثه الأولى من سنة 1995 حملة من لظاهرات المحتفله موكبة للمناسبات التالية :

- الإحتفاء بشهر رمضان المعظم
- الإحتفاء بعيدي الإستقلال والشباب
- المهرجان الوطني للطفل
- الإحتفاء باليوم العالمي للمسرح
- وتندول المندوبات حضان معرض المسقل المتاح لتشكيله الفني لعدد طلبة لاس الحاصلي

ولايه قاس

التاريخ	الظواهر	اسم	المكان
من 10 إلى 19 جانفي 1995	الاحتفال بعام	الكرامه - قاسم الاسم	قاس
من 11 إلى 19 فيفري 1995	مهرجان سدي س لاسه الاصفري (بدره 24)	- مسابقات وطنيه لفرق المانح والأدكار - مسابقات جهويه لحفظ لقرن لكره - تنشيط الأحياء بعروض موسيقية	قاس
10 و 11 مارس 1995	يوم المدينه	- معرض حول صيانة المدينه - ندوة فكرية «قاس من خلال ما ذكره المؤرخون» - مشاركة عدد من الأساتذة الجامعيين والمهندسين المعماريين	قاس
من 16 إلى 21 مارس 1995	لايم لتدفيه بالارات	- معرض لأبداعات لشباب - أمسية شعرية - سهرة فنية	الزرا

الهامية	<ul style="list-style-type: none"> - سهرات فنية - أمسيات شعرية - ندوة فكرية - مسابقات ثقافية للشباب 	مهرجان المياه المعدنية (الدورة 24)	من 22 إلى 29 مارس 1995
---------	---	---------------------------------------	---------------------------

٩١ - ١٩٩٥

المكان	المضمون	التظاهرة	التاريخ
باجة	- بالاشتراك مع الدار العربية للكتاب	معرض كتاب	9 جانفي إلى 12 فيفري 1995
باجة	- شعر وموسيقى وسلامية	سهرة «باجية»	14 فيفري 1995
باجة	- عروض شعرية بحفلات على العود لتقصير شمس	سهرة الشعر - بالاشتراك مع الشعر	26 فيفري 1995
باجة	محور «الحسنة»	معرض لمحفلات الحسنة	مارس 1995

٩٢ - ١٩٩٥

المكان	المضمون	التظاهرة	التاريخ
دار السينما والمسرح ابن رشيق	لقاءات فكرية، عروض سينمائية	لعدله العربي من حلال المنشورات الغربية	جانفي 1995
دار الثقافة بن خلدون المغاربية	معرض للمحتصين في ميدان الصورة الفنية ومعرض للهواة - تكريم الحبيب هميمة	أداء الصورة لثقة	جانفي 1995
السليمانية	- ندوة فكرية	ندوة حول العلاج بالموتيل الطبيعية	22 جانفي 1995

دار الشباب والثقافة بباب سويقة	- ندوة وعروض وتكريم	الاحتفال بالذكرى الأولى لبعث نادي المسرح	28 جانفي 1995
دار الثقافة ابن خلدون المغاربة	- قراءات شعرية بالتعاون مع بيت الشعر	ليلة الشعر	11 فيفري 1995
دار الثقافة ابن خلدون المغاربة	- الاحتفال بمانوية السينما	ليلة السينما	18 فيفري 1995
دار السينما والمسرح ابن رشيق	- سينما - مسرح - فن تشكيلي - موسيقى - سيم	المرأة والابداع في المغرب العربي	مارس 1995
النادي الثقافي الطاهر الحداد	- معرض كتب - معرض لآثار تشكيلة كد - لف باب مع كنيات من الأمة	الأسبوع الثقافي الكندي	من 6 إلى 12 مارس 1995
دار الشباب والثقافة بلكرم	- عروض فنية - عرض أزياء إفريقي	سهرة الشباب الإفريقي	26 مارس 1995
النادي الثقافي الطاهر الحداد	- تظاهرات ثقافية متنوعة - لقاءات فكرية - معارض - تكريم العديد من الوجوه النسائية المبدعة في المجال الثقافي	الاحتفال بعشرينية النادي الثقافي الطاهر الحداد	جانفي فيفري مارس

ولاية صفاقس

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
من 6 إلى 14 جانفي 1995	معرض حول أمريكا القبية	معرض وثائقي بالتعاون مع المركز الثقافي الأمريكي	صفاقس
21 - 23 مارس 1995	الملتقى الثاني للأدباء الشبان	- مسابقات أدبية	الصخيرة
26 مارس 1995	ندوة حول الخصوصيات الاقتصادية والاجتماعية بجزر قرقنة	- ندوة فكرية	قرقنة
27 مارس و 1 أفريل 1995	أسبوع العلم	أسبوع علمي بالتعاون مع المركز الثقافي الأمريكي	صفاقس
24 مارس و 1 مارس 1995	معرض صفاقس للطفل	معرض للطفل بالتعاون مع المركز الثقافي الأمريكي	صفاقس

ولاية سوسة

تاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
19 و 20 و 21 مارس 1995	مهرجان الخديم بحرودة	- استعراض غروب قبة - أفسس بحرودة - معارض	حرودة
25 و 26 و 27 مارس 1995	مهرجان متعدد المراحل بساحل	- استعراض معارض - غروب موسيقية - فنون شعبية - اسطيمالي - هوج ومرحول - فروسية - مباريات ثقافية وررياضية	ساحل
مارس 1995	لقول الشفافية بجمعة البدر	- استعراض غروب سيمفوني وعرض مسرحي	معتمدية سوسة وحرودة

ولاية القصير

المكان	المضمون	للمشاهدة	التاريخ
لعبون	- محاضرات وعروض ودراسات	ندوة فكرية «المبدع والمستقبل»	14 جانفي 1995
لقدرين	- حفل ولقاء، مشاركة بين الشعر	افتتاح بيت شعبي	20 جانفي 1995
بقرين	- محاضرات وعروض كدات عروض موسيقية وفنون شعبية	ندوة التوضيح حول «المعلومات في خدمة الشباب»	22 و 24 مارس 1995

ولاية نابل

المكان	المضمون	للمشاهدة	التاريخ
بي حمار	- محاضرات وعروض كدات عروض	مهرجان احمد بن عبد الله بن عبد الله	11 فيفري 1995
نابل	- محاضرات وعروض كدات عروض	ندوة الفكرية حول «الثقافة في خدمة الشباب»	17 فيفري 1995
قرين	- محاضرات وعروض كدات عروض	مهرجان لسان	20 فيفري 1995
عبد الله	- محاضرات وعروض كدات عروض	يوم دراسي حول «تأثير الثقافة الاجتماعية»	12 مارس 1995
سراي بورين	- محاضرات وعروض موسيقية	مهرجان عبد البر	18 مارس 1995
نواير	- محاضرات وعروض موسيقية	مهرجان الاسعد بن عبد الله	19 مارس 1995
سراي حمار	- محاضرات وعروض موسيقية	لمهرجان لوضي للموسيقى الهواة	21 مارس 1995
الحمامات	- ندوة فكرية		23 مارس 1995
نابل	- ندوة فكرية	ندوة حول «الثورة الانتصالية وأثارها على المجتمع التونسي»	24 و 25 مارس 1995

الولاية: مكناس

الولاية	التظاهرة	المضمون	المكان
من 20 إلى 27 جانفي 1995	أسبوع الأدب التوسمي	- قرابة أدبية - نقاش	مهرجان
من 7 إلى 10 مارس 1995	أسبوع السلوك الجديد	نقاش مع الأطفال - مسرح	مدرسة محمد السادس

الولاية: مكناس

الولاية	التظاهرة	المضمون	المكان
1 حادي 1995	مادة فكرية في تفتيش الصلة مع جهته	- مسرحية - محاضرات	لغصه

الولاية: مكناس

الولاية	التظاهرة	المضمون	المكان
10 و 11 جانفي 1995	يوم العلوم والفنون العربية الإسلامية	عروض مسرحية ومحاضرات	لغصه
11 و 12 جانفي 1995	مهرجان عيون تلمسان المدرسية	- مسابقات بين الفرق - موسيقى مغربية	لغصه
من 27 إلى 29 جانفي 1995	مهرجان تلمسان	عروض موسيقية ومسرحية وورشات	حفور
من 23 إلى 24 مارس 1995	مهرجان تلمسان مسرح الطفل	- عروض مسرحية للأطفال	لغصه
27 و 28 مارس 1995	يوم الفيزياء والرياضيات في الفنون العربية	- مادة فكرية - ورشات	لغصه

ولاية قبلي

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
21 جانفي 1995	العمل الثقافي بولاية قبلي الواقع والأفاق	- ندوة فكرية	قبلي
من 29 إلى 31 مارس 1995	مهرجان سدي حامد سوي الأحد	اسطفا فكرية - عروض موسيقي مسرح - معارض ثقافية واقتصادية - ندوة فكرية حول « التراث »	سوي لأحد

ولاية سوسة

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
6 جانفي 1998	ندوة علمية حول الطبي والاشد - الحجة والفوسه	- ندوة علمية حول الطبي والاشد - الحجة والفوسه	سوسة
من 6 إلى 14 جانفي 1995	سوي ثقافي بكرية السوسه	- سوي ثقافي بكرية السوسه	سوسة
من 21 إلى 24 جانفي 1995	لمسقى لوضي بلاد - لعصاين (الدور التاسع)	- محاضرات - أصوات مغربية	سوسة
من 15 إلى 22 مارس 1995	أسبوع الفلم الموميري	- عروض سينمائية - الافتتاح بحضور منتج فلم « الجبل »	سوسة
من 20 إلى 26 مارس 1995	مهرجان الربيع للمسرح (الدورة 13)	- مسابقات - عروض مسرحية - ترفيه حول صنع الدمى - ندوة حول هيكلية المسرح بتونس الواقع والأفاق - معرض لكتاب الطفل - معرض للفنون التشكيلية	حمام سوسة

مسكن	- عروض سينمائية - مسابقات - عروض موسيقية ومسرحية	الأيام السينمائية بمسكن	من 22 إلى 26 مارس 1995
معلمه بكري	سهرات - عروض مسرحية - ترميم في الرقص الرياضي - معرض كتاب - معرض الفنون التشكيلية	المهرجان الوطني الأول للرقص الشعبي والرياضي	من 19 إلى 25 مارس 1995

ولاية المسمر

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
13 جانفي 1995	معرض وثائقي حول تاريخ العلوم عند العرب	تاريخ العلوم عند العرب للأستاذ حسين بن عبد العزيز حول الاكتشافات الجغرافية الكبرى	المسمر
27 و 28 جانفي	ندوة فكرية - ندوة فلسفية في النص الأدبي والفلسفي	ندوة فكرية - ندوة فلسفية http://Archive.net.sak	قصر عومرات المسمر
من 13 إلى 18 فيفري 1995	مهرجان عامر بدبكة للمواهب الموسيقية	- عروض موسيقية ، نشاطه	المسمر

ولاية سبها

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
14 و 15 فيفري 1995	الملتقى الاقليمي الثاني للفكاهيين الهواة بمشاركة ولايات سبها، تونس، بن عروس، الكاف، سيدي بوزيد	- عروض فردية وجماعية	سبها
من 17 إلى 29 فيفري 1995	قوافل ثقافية بالأرياف	- عروض موسيقية - تنشيط بالدمى العملاقة	مناطق اريافه

ولاية سيدي بوزيد

المكان	المصنفون	المصاهرة	التاريخ
المكتبة	بديرة فكرية	الملتقى العلمي حول تطور العلاقة بين الأديان والمذاهب العربية	6 و 7 جانفي 1995
ب. ق. ب.	بديرة فكرية	الدورة الثانية للملتقى 'عقدانه بالرفيق'	من 20 إلى 22 جانفي 1996
صندوق بوزيد	معارض - عروض موسيقية - ق. ب. ب.	مهرجان لحسن بوزيد الدور الثاني السادس	من 24 إلى 26 مارس 1996

ولاية تيارت

المكان	المصنفون	المصاهرة	التاريخ
تيارت	- فرائد شعرية - محاضرات	الملتقى الوطني للمسرح الشعبي عند الدائرة العامة	11 و 12 مارس 1995
تيارت	- إبداعات شبابية	مهرجان الشباب والتاريخ ثقافي (بديرة الأدب)	من 20 إلى 26 مارس 1995
تيارت	- ندوة - عروض موسيقية	لاحتفاء بمئوية الحسن بوزيد	من 30 مارس إلى 1 أبريل 1995
تيارت	- ترفيه وطني في العزف والغناء	لترفيه الوطني للموسيقى الهدوء	من 26 مارس إلى 1 أبريل 1995

ولاية أريانة

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
14 و 15 جانفي 1995	تظاهرة تقييم أغنية وأنشودة الطفل	- مسابقات في مجال أغنية الطفل بمشاركة كورالات	دوار هيشر
من 27 جانفي إلى 11 فيفري 1995	معرض « علوم وألوان والرياضيات المفتوحة »	- عرض إنتاجات مدينة العلوم	أريانة
11 فيفري 1995	ندوة « الإبداع الفني والعلمي ورهانات القرن القادم »	- مداخلات في مختلف المجالات الإبداعية الفنية والعلمية والإعلامية	برج البكوش أريانة

ولاية تطاوين

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
18 مارس 1995	مهرجان الطفولة بقماسن (الدورة الثامنة)	ندوة حول الأسس النفسية والتكامل الاجتماعي، عروض موسيقية ومعرضية، معرض إنتاجات الأطفال	قمراسن

ولاية الكاف

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
من 17 إلى 31 جانفي 1995	أيام القيلم التونسي	- عروض سينمائية	الكاف
فيفري 1995	الاحتفاء بذكرى ساقية سيدي يوسف	- مسابقات في الشعر والأغنية - عروض سينمائية إنجاز عروض أوبرات « الشهيد » - عرض موسيقي جزائري	ساقية سيدي يوسف
10 مارس 1995	منابر التاريخ : ندوة حول الوضع الإقتصادي والإجتماعي لمدينة الكاف في العهد الروماني	- مداخلات وزيارات للمتحف الجهوي للعادات والتقاليد	الكاف

ولاية صحنين

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
27 و 28 جانفي 1995	ملتقى فريد غازي (الدورة الرابعة) الأدب العربي القديم ورؤى العالم	- ندوة فكرية	حومة السوق جربة
21 و 22 مارس 1995	إشكالية العقل والرمز في الأدب العربي القديم والحديث	- ندوة فكرية	ميدون جربة

ولاية بن عروس

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
من 12 إلى 19 فيفري 1995	مهرجان علي بن إسماعيل للمسرح (الدورة 22)	- عروض - مسرح - ورشات - ندوة	حمام الأنف

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ولاية زغوان

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
من 24 إلى 26 مارس 1995	تظاهرة « أيام الإبداع الأدبي » (الدورة الخامسة)	- مسابقات وقراءات في الأدب والشعر والقصة	زغوان

ولاية جندوبة

التاريخ	التظاهرة	المضمون	المكان
12 جانفي 1995	الغاية حاضرها ومستقبلها	- لقاء فكري - معرض - أشرطة وثائقية	فرنانة
شهر جانفي 1995	قوافل التنشيط الثقافي الريفي	- تنشيط ثقافي للأطفال - ورشات مسرح، موسيقى، مطالعة - عروض موسيقية للشباب - مسابقات للشباب	عدد من المناطق الريفية بالولاية
11 فيفري 1995	ندوة حول مكانة المرأة في المجتمع العربي ماضيا وحاضرا	مداخلات حول : - مكانة المرأة في الأسرة من خلال مجلة الأحوال الشخصية - مكانة المرأة في القانون الشرعي والقانون الوضعي - مكانة المرأة في فكر المصلحين التونسيين - صورة المرأة في الأدب العربي القديم	جندوبة
18 فيفري 1995	ندوة حول الجذور التاريخية للممارسات الدينية	محاضرات تاريخية	جندوبة
من 21 إلى 24 مارس 1995	المهرجان الوطني لمسرح المدارس الابتدائية	- مسابقات مسرحية بين المدارس الابتدائية - عروض مسرحية للأطفال	بوسالم

برنامج محطات السينما

خلال شهري فيفري و مارس 1995

انطلق هذا البرنامج خلال شهر فيفري وقد نظمت منذ انطلاقه 9 محطات

التاريخ	المحطة	الولاية
من 1995 / 2 / 8 إلى 1995 / 2 / 16	السينما والتاريخ	قابس
من 1995 / 2 / 18 إلى 1995 / 2 / 30	تكريم يوسف شاهين	بن عروس
من 1995 / 2 / 23 إلى 1995 / 2 / 29	السينما والضحك	الكاف
من 1995 / 2 / 23 إلى 1995 / 4 / 4	أفلام كندية للأطفال البائعين http://Archivebeta.sakhrif.com	توزر
من 1995 / 3 / 7 إلى 1995 / 3 / 30	السينما والعنصرية	سليانة
من 1995 / 3 / 13 إلى 1995 / 4 / 10	السينما والخيال العلمي	صفاقس
من 1995 / 3 / 14 إلى 1995 / 4 / 1	السينما التونسية	باجة
من 1995 / 3 / 17 إلى 1995 / 4 / 12	السينما والضحك	الكاف
من 1995 / 3 / 23 إلى 1995 / 3 / 30	السينما التونسية	المهدية